

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN

DEPARTAMENTO DE COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL Y PUBLICIDAD II



TESIS DOCTORAL

**Nijinsky: Arte y psicosis. Producción artística
y construcción de la subjetividad**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR
PRESENTADA POR

Paula María García Castillejo

Directora

Amaya Ortiz de Zárate Aguirrebeña

Madrid

Ed. electrónica 2019

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN
DEPARTAMENTO DE COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL Y PUBLICIDAD II



TESIS DOCTORAL

Nijinsky: Arte y psicosis. Producción artística y construcción de la subjetividad

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR
PRESENTADA POR

Paula María García Castillejo

DIRECTORA

Amaya Ortiz de Zárate Aguirrebeña

Junio 2018

DEDICO esta tesis doctoral a mis hijos Jorge y Luis, con alegría y orgullo.

A mis amigas bailarinas, Natividad Granados y Alicia Geijo, a mis compañeras de consulta y amigas psicoanalistas, Ángeles Rodríguez, Susana Genta y Adriana, a todas ellas por su tesón, su compañía de fondo, su ánimo y admiración.

A todos los bailarines y psicólogos clínicos, presentes y futuros, que lo puedan necesitar.

AGRADECIMIENTOS

Quiero expresar un profundo agradecimiento a mis maestros de danza: Norma Arana, Blanca Calvo, Lizz Burr, Carl Paris y Christine Tanguay, y a mis maestros de psicología: Felipe Angulo, Amaya Ortiz de Zárate y Jesús González Requena. Muchos de ellos, aun estando lejos en el tiempo, o en la distancia, fundamentan la base de mi actividad profesional. Gracias a todos ellos por transmitirme su saber con generosidad, método y pasión.

A mi querida madre y a mi querido padre, a su necesaria y simbólica presencia, como no podía ser de otra manera.

A David, mi marido, sin cuyo sostén esta tesis nunca hubiese sido posible.

ÍNDICE

RESUMEN.....	15
ABSTRACT	17
1 PLANTEAMIENTO	19
2 METODOLOGÍA	23
2.1 ASPECTOS METODOLÓGICOS.....	23
2.2 PROPUESTA METODOLÓGICA: EL ANÁLISIS TEXTUAL	28
3 OBJETIVOS E HIPÓTESIS	35
3.1 OBJETIVOS.....	35
3.2 HIPÓTESIS GENERALES	37
4 EL ARTE. PERSPECTIVA HISTÓRICA.....	39
4.1 TRADICIÓN CLÁSICA Y TENDENCIAS INTERPRETATIVAS: GOMBRICH	40
4.2 LA EDAD MODERNA: DEL ROMANTICISMO A LAS VANGUARDIAS	44
4.2.1 EL ROMANTICISMO.....	46
4.2.2 LAS VANGUARDIAS ARTÍSTICAS	49
5 REVISIÓN DE LAS TEORÍAS IMPLICADAS EN LA COMPRENSIÓN DEL ARTE Y DE LA PSICOSIS	55
5.1 HERMENÉUTICA.....	55
5.1.1 PAUL RICOEUR.....	55

5.1.2 EL PLANO SEMÁNTICO: ESTRUCTURALISMO Y HERMENÉUTICA	60
5.1.2.1 El estructuralismo lingüístico	61
- Saussure.....	61
- Roman Jakobson	62
5.1.2.2 La antropología estructural de Lévi-Strauss:.....	65
5.1.3 EL PLANO REFLEXIVO: FENOMENOLOGÍA Y HERMENÉUTICA	68
5.1.3.1 Aportaciones del psicoanálisis a la hermenéutica:	70
5.1.4 EL CUESTIONAMIENTO DE LA HERMENÉUTICA	73
5.2 LA CIENCIA SEMIÓTICA.....	77
5.2.1 JULIA KRISTEVA.....	77
5.3 RECOPIACIÓN SOBRE PSICOANÁLISIS Y ARTE.....	85
5.3.1 LA CONCEPCIÓN FREUDIANA DEL ARTE.....	85
5.3.1.1 Primera teoría	85
5.3.1.2 Segunda teoría	94
5.3.2 ULTERIORES APORTACIONES A LA TEORÍA FREUDIANA del arte	102
5.3.2.1 Melanie Klein y la teoría del arte	102
- Posición esquizoparanoide.....	108
- Posición depresiva.....	111
- Formación de símbolos, reparación y creación.	113
5.3.2.2 Jacques Lacan y la teoría del arte	117
- La lógica identificatoria.....	118
- La función del yo.....	125
- La función edípica.....	128
- La función de la sublimación y del arte.	130
6 LA PSICOSIS	135
6.1 LA LOCURA EN LA ANTIGÜEDAD.....	135
6.2 LOS CAMBIOS ASISTENCIALES EN LA MODERNIDAD	137

6.3 TRADICIÓN PSIQUIÁRTICA EN EL SIGLO XIX	139
6.3.1 EL MESMERISMO	140
6.3.2 CHARCOT. <i>LA HISTERIA</i>	140
6.3.3 LA DEMENCIA PRECOZ. KRAEPELIN	141
6.3.4 DE LA DEMENCIA A LA ESQUIZOFRENIA. EUGEN BLEULER	144
6.4 EVOLUCIÓN DE LAS CORRIENTES PSICOANALÍTICAS. SIGLO XX.	148
6.4.1 LA PSICOSIS EN FREUD	149
6.4.1.1 Primera teorización freudiana. La teoría de la libido y la psicosis.	149
6.4.1.2 El Caso Schreber.	154
6.4.1.3 La teoría del Narcisismo y la disposición a la paranoia.	157
- Fijación narcisista y regresión.....	159
- Proyección de la negación.....	161
- Fracaso de la represión	163
- El delirio como reconstrucción.....	165
- Tentativas de interpretación	165
- El narcisismo secundario	168
- El concepto de pulsión.....	170
- El complejo de castración y la estructuración edípica	172
6.4.1.4 Segunda teorización freudiana: La teoría de las pulsiones y la psicosis	175
6.4.2 LA PSICOSIS EN MELANIE KLEIN	182
6.4.2.1 El instinto de muerte	182
6.4.2.2 La posición esquizo-paranoide	183
- La relación de objeto	184
- Fantasías inconscientes	186
- Mecanismos defensivos	188
6.4.2.3 La posición depresiva:	196
6.4.3 LA PSICOSIS EN LACAN.....	197
6.4.3.1 La función del padre: Significante primordial.....	197

6.4.3.2 El fracaso de la dimensión simbólica.....	203
6.4.3.3 Predominio de la dimensión imaginaria.....	206
6.4.3.4 Mecanismo de renegación de la castración	208
6.4.3.5 El fenómeno psicótico: El delirio	211
- Lo recusado retorna desde lo real	211
- La recusación de la diferencia amenaza, después, con la total desintegración	212
- El significante ligado a la pulsión	213
- Ausencia de significante = Ausencia de sentido.....	216
- El que habla en el delirio es un intento evocador del sujeto del inconsciente	218
- Delirio: Demanda de reconocimiento al padre	220
- La experiencia de lo real.....	223
7 NUESTRO SUPUESTO: LA TEORÍA DEL TEXTO.....	227
7.1 EL TEXTO.....	230
7.2 LOS TRES REGISTROS DEL TEXTO: SEMIÓTICO, IMAGINARIO Y REAL	232
7.3 EL ORDEN SIMBÓLICO	237
7.3.1 LA DIMENSIÓN DEL SUJETO.....	238
7.3.2 LA PROBLEMÁTICA DEL SENTIDO	239
7.3.3 EL DESEO	239
7.4 EL RELATO EDÍPICO	240
7.5 TEXTO ARTÍSTICO/TEXTO PSICÓTICO	243
7.6 MODIFICACIONES A LA LÓGICA IMAGINARIA	248
7.6.1 DEL REGISTRO SEMIÓTICO A LA DIMENSIÓN SIMBÓLICA	249
7.6.2 LA EFICACIA SIMBÓLICA.....	249
7.6.2.1 La función del Padre.....	252
7.7 APORTACIONES DE LA TEORÍA DEL TEXTO	252
7.7.1 PROCESO DE CONFIGURACIÓN DE LA SUBJETIVIDAD	252

7.7.1.1 Primera fase pre-yoica:	253
7.7.1.2 Segunda fase de un primer yo primitivo	256
7.7.1.3 Reconocimiento/castración de la Imago Primordial. Fase edípica	259
8 ANÁLISIS TEXTUAL DEL <i>DIARIO</i> DE NIJINSKY	263
8.1 VASLAV NIJINSKY	263
8.1.1 DATOS BIOGRÁFICOS	263
8.1.1.1 La Escuela Imperial	265
8.1.1.2 Ruptura con el Teatro Imperial.....	267
8.1.1.3 Los <i>Ballets Russes</i> : La Compañía de Diaghilev.	268
8.1.2 PROPUESTA ARTÍSTICA (1912-1916).....	270
8.1.2.1 De artista intérprete a artista creador:	270
8.1.2.2 La danza como texto	274
8.1.3 EL PUNTO DE INFLEXIÓN: LA MUERTE DEL PADRE	279
8.1.4 EL DESENCADENAMIENTO DE LA PSICOSIS. LA CASA DE SAINT MORITZ. (1917-1919).....	285
8.1.4.1 Los dibujos	285
8.1.4.2 El Diario.....	297
8.2 ANÁLISIS TEXTUAL DEL CASO	300
- El punto de ignición.....	305
- El origen: Un lago solo para hombres.....	308
- El padre. De la donación simbólica al mandato absoluto.....	315
- La casualidad por fundamento	325
- La madre. El sacrificio.....	330
- Sacrificio y goce.....	339
- Padrinazgo militar. La Escuela Imperial de Danza.	343
- Diaghilev. El amo absoluto.	344
- El salto a la locura.	348
- La mujer.....	349

ÍNDICE

- El precipicio al que se acerca	360
- Paternidad sin ley	364
- La muerte ha llegado. La madre de Romola.	367
- Similitudes entre <i>la madre</i> de Rómola y su propia madre.	374
- El punto de quiebra o el núcleo del delirio.....	381
- Dios Nijinsky	385
9 CONCLUSIONES	393
9.1 REVISIÓN DEL MÉTODO DE TRABAJO	393
9.1.1 DESARROLLOS TEÓRICOS	393
9.1.2 PARTE ANALÍTICA O PRÁCTICA.....	396
9.2 CUMPLIMIENTO DE LOS OBJETIVOS PLANTEADOS EN RELACIÓN A LAS HIPÓTESIS.	397
9.3 APORTACIONES Y PROYECCIÓN DE LA INVESTIGACIÓN.....	400
10 BIBLIOGRAFÍA.....	407

RESUMEN

La presente tesis doctoral titulada *Nijinsky: Arte y psicosis. Producción artística y construcción de la subjetividad*, tiene como objetivo ofrecer una visión en profundidad sobre la relación existente entre producción artística y psicosis, así como una argumentación comprensiva de las circunstancias que pueden justificar dicha vinculación.

En nuestra opinión, ambos procesos están relacionados con un esfuerzo tan intenso como dramático, y tan urgente como necesario, por reconstruir la propia experiencia, es decir, la subjetividad.

Estableciendo como hipótesis de partida tal relación de proximidad, realizamos en nuestra investigación un exhaustivo despliegue teórico sobre las principales teorías implicadas en la comprensión del arte y de la psicosis, entre ellas: la interpretación hermenéutica, la ciencia semiótica, y el psicoanálisis, principalmente.

Todas estas teorías con sus diferentes matices, y con las aportaciones de los grandes teóricos que las representan, han sido recapituladas con una doble intencionalidad: Por una parte, con la idea de recabar la mayor información posible y así obtener una mejor comprensión sobre los procesos que afectan tanto a la producción artística como a la producción delirante, y por otra parte, con la intención de poner a prueba los postulados que constituyen los fundamentos de nuestro supuesto teórico: la Teoría del Texto.

Nuestros fundamentos teóricos articulan una teoría simbólicamente eficaz, capaz de explicar y dar cuenta del fenómeno artístico y de los procesos implicados en la producción de síntomas psicóticos.

Aun existiendo, en los anales de la historia, una mítica y antigua relación entre la genialidad artística y la locura, situamos el contexto histórico de nuestra tesis en los albores del siglo XX, analizando las circunstancias que, en este momento de la historia, condujeron al desgarró producido por la Edad de la Razón y la desvinculación del legado simbólico que la tradición clásica aseguraba.

La transición del Romanticismo a las Vanguardias artísticas desencadenó un contexto de encrucijada histórica, caracterizado por una reacción contra el racionalismo propio de la Época Moderna, coincidente con la emergencia del yo y con la tematización de la subjetividad.

En este contexto de fractura histórica, en el que tantos artistas de Vanguardia desembocan en la dramática experiencia de la locura, emerge, no por casualidad, el término psicosis en el ámbito psiquiátrico, y constituye, asimismo, el contexto en el que se sitúa la vida y obra de nuestro objeto de análisis, Vaslav Nijinsky (1889-1950): Un genio del ballet clásico, iniciador de nuevas tendencias artísticas en el arte de la danza, la más prestigiosa figura del Ballet Ruso del momento, fue desmantelado por la psicosis cuando se encontraba en el momento más álgido de su interpretación y creación artística.

Bajo los postulados de la Teoría del Texto, y del método del Análisis Textual, analizamos los *manuscritos* que Vaslav Nijinsky escribió en los meses previos a su total desestructuración psíquica, concluyendo que toda construcción subjetiva, cuyo máximo exponente lo constituye la obra artística, se configura en base a una estructura narrativa de relato simbólico, respondiendo la posición psicótica a una quiebra del relato o mito originario.

ABSTRACT

The present doctoral thesis, entitled *Nijinsky: Art and Psychosis. Artistic production and construction of subjectivity*, aims to offer an in-depth view of the relationship between artistic production and psychosis, as well as a comprehensive discussion of the circumstances that may justify such a linkage.

In our work we argue how both processes are related to an effort as intense as they are dramatic, and as urgent as they are necessary, to reconstruct one's own experience, that is, subjectivity.

Establishing as a starting hypothesis such a relationship of proximity, we carried out in our research an exhaustive theoretical deployment on the main theories involved in the understanding of art and psychosis, among them: hermeneutic interpretation, semiotic science, and psychoanalysis, mainly.

All these theories, with their different nuances and with the contributions of the great theorists who represent them, have been recapitulated with a double intention: On the one hand, with the idea of gathering as much information as possible to obtain a better understanding of the processes that affect both artistic production and delirious production, and on the other hand, with the intention of justifying the postulates that constitute the basis of our theoretical assumption: the Theory of the Text.

Our theoretical foundations articulate a symbolically effective theory, capable of explaining and accounting for the artistic phenomenon and the processes involved in the production of psychotic symptoms.

Even though there is, in the annals of our history, a mythical and ancient relationship between artistic genius and madness, we place the historical context of our thesis at the dawn of the 20th century, analyzing the circumstances that, at this moment in history, led to the tear produced by the age of reason and the disassociation from the symbolic legacy that classical tradition ensured.

The transition from Romanticism to the artistic Avant-garde unleashed a context of historical "crossroads" characterized by a reaction against the rationalism of the modern era, coinciding, this rejection, with the emergence of "the self" and with the thematization of subjectivity.

It is in this context of historical "fracture", in which so many Avant-garde artists end up in the dramatic experience of madness, that the term psychosis emerges, not by chance, in the psychiatric field, and also constitutes the context in which the life and work of our artist under analysis, Vaslav Nijinsky (1889-1950), is situated. A genius of classical ballet, initiator of new artistic trends in the art of dance, the most prestigious figure of the Russian Ballet, was dismantled by psychosis when he was at the height of his artistic interpretation and creation.

Under the postulates of the theory of the text, and the method of textual analysis, we analyze the artistic proposal and the manuscripts that Nijinsky wrote in the months prior to his total psychic destructuring, concluding that the construction of subjectivity, whose maximum exponent is the artistic work, is configured on the basis of a narrative structure of symbolic tale, responding the psychotic position to a break of the original story or myth, as we corroborate through reading and textual analysis of the Diary of Vaslav Nijinsky.

1 PLANTEAMIENTO

Entre el mito y la realidad se debate la histórica relación entre la genialidad y la locura. Pues bien, éste es el objeto del actual estudio: la investigación en torno a la cuestión de la producción artística y su vinculación ficticia, o no, real, o no, pero desde luego histórica, con la locura. Nuestra investigación se centra, por lo tanto, en torno a la cuestión del acto creativo, proceso a través del cual suponemos que el creador construye su propia subjetividad a la vez que se acerca a la experiencia de la locura.

De un modo general, y antes de abordar la cuestión del arte y la psicosis en el campo clínico y psicoanalítico, hemos tomado una cierta perspectiva histórica para ver cómo y en qué momento de encrucijada socio-histórica confluyeron los fenómenos del arte y la psicosis.

Nos situamos en los albores del siglo XIX, el siglo de las contradicciones. Desde finales del siglo XVIII la corriente romántica es aceptada en literatura, arte y filosofía, caracterizándose por la extrema tensión pasional, atormentada y bohemia, que se oponía a los estáticos pensamientos del Antiguo Régimen, presididos por una filosofía racional.

Esta pasión que caracteriza las manifestaciones literarias y artísticas de los siglos XIX y XX vincula una tensión que desde el Romanticismo hasta las últimas vanguardias no ha cesado de hacerse patente en la dramática aventura de tantos escritores y artistas, viniendo a encarnar, tanto en sus vidas como en sus obras, el desgarró que la revolución ha desencadenado en la historia de la Modernidad, desgarró producido por la desvinculación del legado simbólico que la tradición clásica aseguraba. Este esfuerzo apasionado que caracteriza al arte de vanguardia es el mismo esfuerzo apasionado del psicótico por intentar articular su razón de ser, su sentido, su subjetividad.

Su discurso, como el de tantos otros escritores de vanguardia, incapaz de acabar jamás, siempre quebrado, despiezado, desarticulado, roto, en incesante fuga hacia adelante, no puede cristalizar en una forma determinada, no puede dotarse de una estructura que le haga posible alcanzar un último enunciado, un desenlace.¹

¹ González Requena, J. y Ortiz de Zárate, A., “Léolo: El valor de las palabras”, Revista *Trama y Fondo*, nº 8, Madrid (2000), p. 66-67.

En este momento histórico el artista se encuentra solo ante su obra, no tiene el soporte simbólico que tenía el artista clásico, siendo ésta la dramática circunstancia que aproxima el arte de vanguardia, en la confluencia entre los siglos XIX y XX, a las psicosis, es decir, a la experiencia de la locura.

*El efecto más destacado de la ruptura de la tradición fue que los artistas pasaron a sentirse en libertad de plasmar sus visiones sobre el papel como sólo los poetas habían hecho hasta entonces.*²

Coincidiendo con este panorama socio-cultural de nuestra historia, aparece el término "psicosis" en el ámbito clínico. Acuñado por vez primera en el siglo XIX, responde a la tradición psiquiátrica iniciada sobre todo por E. Kraepelin y E. Bleuler, procediéndose posteriormente a una clasificación sistemática de las psicosis. Esta tradición psiquiátrica ha sido contemplada y estructurada hasta nuestros días por diversas corrientes psicoanalíticas cuyos puntos de vista serán contemplados.

Pues bien, es en esta fractura del Romanticismo, en la encrucijada de las Vanguardias, donde junto a otros tantos artistas románticos vinculados a la temática del horror, o más explícitamente, a la locura, se sitúa Vaslav Nijinsky, la más enigmática y prestigiosa figura del Ballet Ruso, cuya vida (1889-1950) y obra transcurre en este momento de encrucijada histórica, en la confluencia entre los siglos XIX y XX.

Nijinsky había nacido en Kiev, hacia 1889, de padres polacos, en una familia íntimamente ligada desde generaciones al cultivo de la danza. A raíz de la separación de sus padres Nijinsky y sus hermanos se instalaron con su madre en San Petersburgo, y a los diez años ingresa Nijinsky en la Escuela Imperial de Teatro Mariinsky, obteniendo la graduación en 1907.

Un año más tarde conocerá a Diaghilev, impulsor de los innovadores Ballets Rusos de principios del siglo XX.

*Era 16 años mayor que Nijinsky, llenaba una necesidad emocional clara, la del padre que no tuvo, que no sólo le aportaría seguridad, sino también orientación artística. La relación floreció en una asociación creativa de consecuencias impredecibles.*³

En 1909 Diaghilev presentó por primera vez su compañía de Ballets Rusos en París, contando con la magnífica composición musical de Stravinsky y la participación del muy joven pero ya famoso Nijinsky.

² Gombrich, E.H. (1995), *Historia del arte*, Ed. Debate, S.A., Madrid, 1997, p. 488.

³ Osorio, M., en Introducción al *Diario de Vaslav Nijinsky* (1993), p. 11.

En 1913 tuvo lugar uno de aquellos acontecimientos que hacen historia en el mundo del arte. La representación de *Le sacre du printemps* fue el tercero de los grandes ballets de Stravinsky compuestos a instancias de Diághilev. Rodeado de sus colaboradores, el diseñador Benois y el pintor Leon Bakst, Nijinsky hizo el resto. Coreógrafo y bailarín principal, rompió todos los moldes del ballet clásico y consiguió excitar como nunca -a favor y en contra- a críticos y espectadores, abriendo nuevos cauces para el arte.

El Ballet Ruso conoció en París sus mayores éxitos, los bailarines se van desligando del Teatro Imperial e inician sus recorridos por Europa: el Berlín poderoso y prusiano del Kaiser, la frívola Viena imperial, Budapest artística y apasionada, Londres, Madrid, etc. Hasta 1914, momento en que la guerra incendia las fronteras europeas, el Ballet Ruso es el espectáculo más caro, la joya más difícil del teatro.

Romola Pulsky, una bailarina apasionada pero de escaso valor técnico, se enamora de Nijinsky en Budapest, su patria. Se introdujo en la compañía y le siguió por Europa. Diáguilev, director del Ballet Ruso, le mantuvo celosamente guardado, y el propio Nijinsky parecía no hacer demasiado caso a todo lo que no fuera su arte. Pero en un viaje del Ballet hasta América del Sur, y aprovechando la ausencia de Diáguilev, Nijinsky quedó cautivado por Romola y se casaron repentinamente en Buenos Aires. Diáguilev escribió entonces un telegrama a Vaslav Nijinsky: "inútil venir. El ballet ruso no necesita vuestros servicios". Con ello acaba virtualmente la carrera de Nijinsky.

En 1917 Bleuler le diagnostica de esquizofrenia, designado por graves perturbaciones de la conducta con asociaciones de ideas inexplicables, ideas delirantes, introversión llevada al extremo y pérdida de contacto con la realidad.

El diagnóstico de Bleuler fue confirmado por otras eminencias: Kraepelin, Jung, Binswanger, Ferenczi, etc.

Al iniciarse su psicosis Nijinsky escribe su Diario en seis semanas y media, desde el 19 de enero, día en que baila por última vez en el hotel Survetta de Saint-Moritz, hasta el 4 de marzo de 1919, un día antes de su viaje a Zurich donde es examinado por Eugen Bleuler. Tras el diagnóstico Nijinsky sufre un ataque catatónico y es ingresado en el sanatorio psiquiátrico Bellevue, dirigido por Binswanger, donde permanece durante tres meses.

En 1936, estando Nijinsky en un sanatorio mental, Romola publica el Diario en inglés, en una versión abreviada y censurada –castrada- casi en un cuarenta por ciento.

Este *Diario* ha sido considerado “el mejor testimonio del desmantelamiento de un genio de la danza por la enfermedad mental”.⁴

Tras la expulsión de los Ballets Rusos, Vaslav Nijinsky comenzó a hundirse en un estado de profunda depresión, completamente aislado del ballet, sin ninguna rutina de trabajo que ordenase su vida e incapaz de comunicarse. Pasaría la segunda mitad de su vida entrando y saliendo de psiquiátricos sin llegar a recuperar su equilibrio. En 1938, tras un fuerte tratamiento de choque hipoglucémico, con insulina, en la clínica suiza de Kreuzlingen, Nijinsky sale de su mutismo y experimenta una lenta pero positiva mejoría. La segunda guerra mundial interrumpió el tratamiento. En 1950, en un hospital de Londres, falleció de una complicación renal quien fue algo más que un gran bailarín. Nijinsky fue un genio desmantelado en el cénit de su expresión artística por la psicosis; Como Ícaro, fue fulminado en plena ascensión.

Dado que estamos ante el *Diario* de un gran artista al borde de la quiebra psicótica, consideramos el análisis de los manuscritos de Nijinsky como un texto originariamente producido en la encrucijada de la locura, bajo las fuerzas impulsoras del conflicto. Un texto producido como un último e imposible intento de expresar y estructurar su resquebrajada subjetividad.

*El artista busca, en primer lugar, su propia liberación, y lo consigue comunicando su obra... Pero si éstas llegaran a constituirse en una obra de arte, es mediante una transformación que mitiga lo repulsivo de tales deseos, encubre el origen personal de los mismos y ofrece a los demás atractivas primas de placer, ateniéndose a normas estéticas.*⁵

Como nos señala Freud, para el psicoanálisis resulta fácil descubrir, al lado de la parte manifiesta del goce artístico, otra parte latente, mucho más activa, procedente de las fuentes ocultas de la liberación de los instintos.

Nuestro análisis parte de un texto manifiesto, el *Diario* de Nijinsky, cuya relación con su vida y propuesta artística constituye un atractivo objeto de análisis para la investigación psicoanalítica:

- Por la proximidad a la temática de la locura.
- Por la incidencia de la locura en el arte de Vanguardia.

⁴ Vallejo-Nájera, J.A., *Locos egregios*, Planeta, Barcelona (1991), p. 210

⁵ Freud, S., (1913). *El interés del psicoanálisis para la estética. Obras Completas*, Biblioteca Nueva (1997), vol. 5, p. 1865

2 METODOLOGÍA

2.1 ASPECTOS METODOLÓGICOS

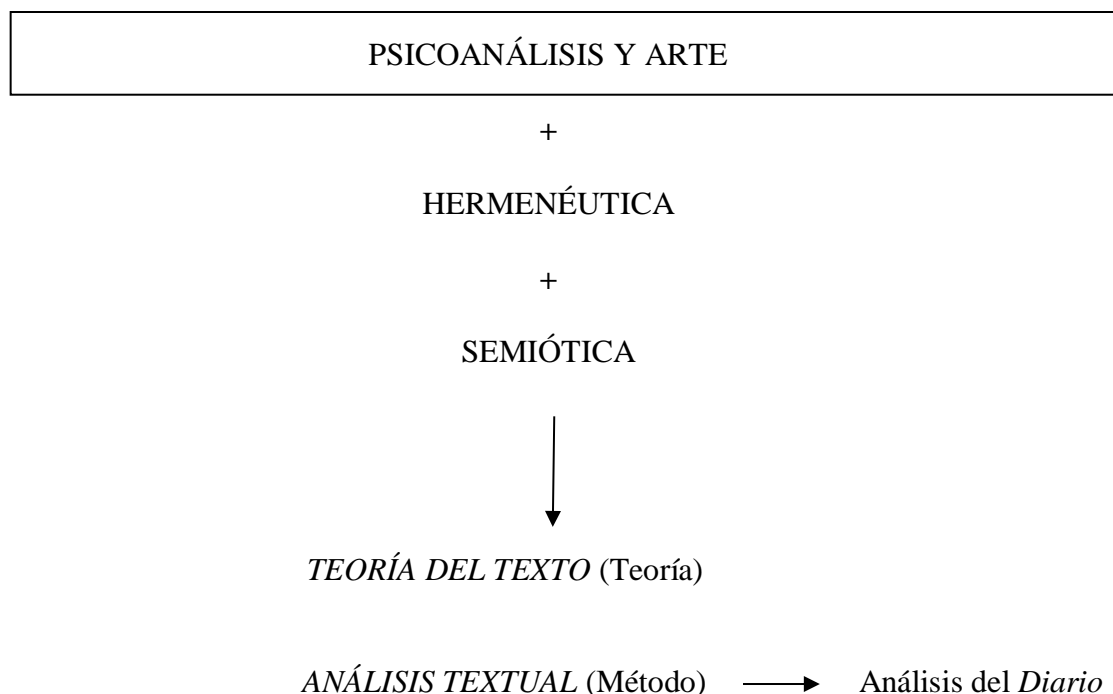
La presente investigación procede en primer lugar con una recopilación teórica sobre psicoanálisis y arte, analizando e integrando, lo más exhaustivamente posible, los diferentes matices que los grandes teóricos han aportado a la concepción psicoanalítica del arte.

En nuestro estudio hemos contemplado, en primer lugar, las diferentes etapas y evolución del pensamiento freudiano, a continuación, hemos considerado las complejas aportaciones de Melanie Klein y por último, en lo que a teoría psicoanalítica se refiere, hemos incluido los relevantes desarrollos para nuestra tesis de la teoría lacaniana sobre la estructura del lenguaje y la simbolización del vacío.

El cuerpo teórico del psicoanálisis constituye uno de los pilares fundamentales para desarrollar nuestra Teoría de interpretación textual.

En dicha recopilación teórica sobre psicoanálisis son insertadas dos líneas teóricas interpretativas, igualmente importantes, conformando así otros dos pilares teóricos de la Teoría a desarrollar.

El injerto de la hermenéutica y la ciencia semiótica, en la recopilación sobre psicoanálisis y arte, conforman el eje troncal de lo que se constituye como nuestro supuesto teórico: la Teoría del Texto, fuente teórica fundamental para el ulterior análisis del *Diario* de Vaslav Nijinsky.



A continuación son expuestos, de forma esquemática, los cuerpos teóricos mencionados con los aspectos principales que serán desarrollados en los capítulos correspondientes. Sobre ellos se fundamenta nuestra investigación, cuyo desarrollo pormenorizado, a través de los textos escritos por sus principales representantes, ha sido imprescindible para fundamentar nuestra tesis.

PSICOANÁLISIS

La recopilación teórica sobre la contribución que el psicoanálisis brinda a la problemática artística, integra una visión sobre la concepción freudiana del arte, junto a las ulteriores aportaciones de Melanie Klein y Jacques Lacan.

La recopilación del pensamiento freudiano se orienta hacia los textos relacionados con la problemática artística y la estética, abordando principalmente las siguientes temáticas:

2.- Metodología

La relación entre las impresiones infantiles y los destinos del artista, y sus obras como reacciones a tales impulsos.

El arte como proceso análogo al síntoma y al sueño: como elaboración simbólica. Como formas de manifestación del inconsciente próximas al juego infantil y a las fantasías diurnas. Como una simbolización de la experiencia dolorosa en la que el significado es transferido a la actividad lúdica y placentera que otorga el juego.

El arte como simbolización de cierta energía sexual, de su desviación y conversión en creación.

El arte como el último bastión del narcisismo.

El arte como realización de impulsos del deseo inconsciente, como texto que esconde a la vez que revela.

Sobre las intenciones del artista y la huella que la obra de arte produce en el espectador.

El arte como obra cultural, su función social.

La trascendencia del mito edípico en la experiencia personal y cultural, etc.

La transformación que va sufriendo la concepción del arte a lo largo de la obra escrita de Freud: de la consideración del arte desde el punto de vista meramente económico, cuya fuente de placer reside en el ahorro del despliegue afectivo, a la metáfora del asesinato del padre.

La aportación lacaniana deviene necesaria si de psicoanálisis y arte tratamos. Pues es aquí, en este punto que Freud deja como tal, donde Lacan, incluyendo los desarrollos de Melanie Klein sobre la importancia de la formación de símbolos en las relaciones objetales, articulará su propuesta en torno a la función imaginaria y la lógica identificatoria.

En fin o en principio, según se mire, era el agujero; en torno al agujero, al vacío, a ese vacío dejado por el asesinato del padre, que es lo que permanece en el centro. La simbolización de esa hiancia es, según Lacan, en torno a la cual se organiza el arte. Será el significante faltante el que hará mover la cadena de la sublimación, situando el gesto artístico en la experiencia dolorosa de la pérdida.

HERMENÉUTICA

Paul Ricoeur, en su tratado sobre hermenéutica, y su paradójica, pero necesaria, relación con el estructuralismo y la fenomenología, establece un puente entre la significación y el lenguaje como uno de los problemas técnicos a los que se enfrenta la interpretación textual.

Siguiendo los reclamos sucesivos de la semántica y de la reflexión, desemboca en una teoría de la significación siguiendo el camino que Ricoeur denomina la "vía larga". Ésta es la vía del análisis, de la descomposición en unidades más pequeñas, desvelando posteriormente, por el camino de la "síntesis", la función de la significación. El autor atraviesa los problemas epistemológicos o estructurales para llegar al nivel de la ontología, de la naturaleza del ser.

SEMIÓTICA

La semiótica como ciencia de la significación, es una ciencia formal que reconoce su objeto en el lenguaje. Desde este punto de vista se acerca al psicoanálisis y a la hermenéutica, pues en última instancia estas tres teorías interpretativas se aproximan a la lengua como producción portadora de sentido, a la ciencia de las significaciones.

La semiótica descubre en el lenguaje la condición y la estructura de todo entendimiento, y procediendo de ese modo, la condición semiótica se constituye en apoyo de la recuperación del sentido simbólico y no en su opuesto.

Es en el lenguaje donde el deseo, donde lo imaginario, acceden a la expresión.

Lo que en el lenguaje hay configurado como sistema de signos, como sistema de significantes, envuelve aquella huella de la que hablaba Saussure refiriéndose al significante como "huella sonora que envuelve al sentido".

En este sentido Julia Kristeva nos comenta, en su texto sobre semiótica, que la lengua excava en la superficie del habla una vertical donde se busca la significancia que el lenguaje representativo y comunicativo no expresa en forma manifiesta, aunque sí lo señala.

*Esta vertical la alcanza el texto a fuerza de trabajar el significante (...). Ese trabajo de diferenciación, y confrontación que se practica en la lengua, y deposita en la línea del sujeto hablante una cadena significativa comunicativa y gramaticalmente estructurada*⁶

La semiótica se erige como una instancia que piensa las leyes de la significancia, intentando no dejarse bloquear por la lógica del lenguaje comunicativo en la que falta el lugar del sujeto. Del sujeto del deseo, del sujeto de la experiencia.

Efectivamente, uno de los objetos específicos de la semiótica consiste en el establecimiento de una ciencia del texto, del texto como objeto significativo "producido" que condensa en el producto un doble proceso de producción y de transformación de sentido.

En estos análisis se fundamenta la Teoría del Texto y el método del Análisis Textual, como paso previo y necesario, para el ulterior análisis textual del *Diario* de Nijinsky.

TEORÍAS SOBRE LA PSICOSIS

Otra fuente de desarrollo que completa esta primera parte de investigación teórica, versa sobre la documentación en torno al diagnóstico y la clínica de la psicosis, sobre su aparición y evolución desde que este concepto fuera acuñado, por vez primera, a principios del siglo XX.

Hemos centrado el interés en la tradición psiquiátrica europea y la posterior evolución de las teorías psicoanalíticas en torno a la psicosis. Este material ha sido integrado en la tesis, así como la justificación del uso que al término "psicosis" le hemos dado como bloque, a saber, como el de un continuo en la línea del enfermar.

CONTEXTO HISTÓRICO

No menos importante, dadas las hipótesis de nuestro trabajo, es la contextualización socio-histórica de Vaslav Nijinsky, analizando las circunstancias que rodearon su vida, su trayectoria artística y coreográfica, así como las peculiares condiciones sociales que acompañaron su desmantelamiento psíquico y la escritura de su *Diario*.

⁶ Kristeva, J. (1978), *Semiótica I*, Editorial Fundamentos, Madrid, (1978), p. 9.

Un análisis de las circunstancias sociales y culturales que desde el Romanticismo a las Vanguardias, en la transición de los siglos XIX–XX, hicieron converger las tan innovadoras producciones artísticas con los emergentes delirios de los enfermos psicóticos. Una profunda consideración sobre cuáles fueron las circunstancias que llevaron a la confluencia en el tiempo de la emergencia de la subjetividad en el terreno de la producción artística, con la aparición del diagnóstico de psicosis en el terreno de la clínica psiquiátrica.

Los detalles de las circunstancias que precipitaron el desmantelamiento psíquico del bailarín, su vida y propuesta artística, así como la compleja situación en la que Vaslav Nijinsky escribió su *Diario*, han sido reconstruidas a partir de documentación biográfica, extrayendo los hechos analíticos relevantes a través de las siguientes fuentes: El propio *Diario* de Nijinsky, tanto la versión expurgada por su mujer como la posterior traducción íntegra. La reproducción, en libros reseñados en la bibliografía, de las más importantes fotos y dibujos realizados por Nijinsky que se conservan en el "Museum of the Performing Arts" de Nueva York. Publicaciones escritas por historiadores del arte de la danza sobre sus innovaciones coreográficas, biografías de célebres artistas coetáneos de Nijinsky, entre ellas la de Diaghilev, patrono artístico de Nijinsky, y la de su hermana Bronislava Nijinska⁷. Un libro escrito por Vera Krasovskaya⁸, en cuyo texto ha sido inspirada la realización de un largometraje titulado "Nijinsky. Una historia verídica" bajo la dirección de Herbert Ross. Libros de historia de la danza sobre los Ballets Rusos, etc. También utilizaremos como fuente documental videos y fotografías sobre interpretaciones coreográficas que bailarines y coreógrafos posteriores han realizado sobre las creaciones de Nijinsky⁹.

2.2 PROPUESTA METODOLÓGICA: EL ANÁLISIS TEXTUAL

Nuestro trabajo pretende analizar el *Diario* escrito por Nijinsky en el momento en que se encuentra ante la encrucijada del desencadenamiento psicótico. Un artista cuya maestría en el arte de la danza alcanzó, en la época de Las Vanguardias, las más altas cotas del reconocimiento y del éxito profesional. Un bailarín revolucionario cuyas

⁷ Bronislava Nijinska murió dejando palabras manuscritas, cientos de agendas y cartas, y una guía en ruso de la tarea a realizar. Su hija Irina, publicó en 1981 el libro *Early Memoirs* con el material dejado por su madre.

⁸ Vera Krasovskaya, *Nijinsky*, Schimer Books, New York, 1979.

⁹ Joffrey Ballet realizó en 1978 una de las reconstrucciones más fieles de la coreografía perdida de Nijinsky/Stravinsky.

interpretaciones e innovaciones coreográficas resultaron decisivas en la evolución del arte del ballet y de la danza moderna.

Con la lectura y el análisis del *Diario* de Nijinsky hemos sido testigos de la desestructuración psíquica que sufrió uno de los bailarines más prodigiosos que han conocido los *Ballets Russes* y cuyas aportaciones, al mundo del arte escénico, han sido reconocidas mundialmente.

*Texto: Su lectura busca hacer una experiencia.*¹⁰

Vaslav Nijinsky escribió su *Diario* en el umbral de la psicosis, durante los meses inmediatamente anteriores al hundimiento en una terrible enfermedad psicótica de la que nunca se pudo recuperar. Estos manuscritos constituyen para nosotros un texto de inmenso valor documental, tanto a efectos clínicos como académicos, dada la ejemplaridad con que se pone de manifiesto nuestra hipótesis de trabajo: la desgarradora evidencia de la impensable fragilidad que habita en el genio del artista.

Nuestro método de análisis ha consistido en deletrear minuciosa y detalladamente el *Diario* de Nijinsky, desmenuzando el texto de los manuscritos en un tono analítico y descriptivo, para ir inervando interpretaciones y cadenas asociativas que, atravesando los elementos concretos del contenido manifiesto, nos aporten algo más de lo que el sentido aparente del texto nos transmite.

*El arte de la buena lectura, del análisis, consiste en ir deletreando los elementos del texto, haciendo que se perciba, sugiriendo un movimiento de interpretación. Deletreamos y a partir de ese deletrear empezamos a asociar. Pero tenemos que hacer un esfuerzo suplementario por pensar el punto de conexión que realiza esa conexión.*¹¹

Procediendo de este modo hemos tratado de aproximarnos al núcleo del texto, esforzándonos en descubrir un cierto *sentido* más allá del desentramado formal en el que se nos presenta el loco -por desgarrado y desarticulado-, mensaje de Nijinsky.

Deletrear no puede ser describir sin más, la literalización hay que hacerla en un cierto movimiento de interpretación. Si señalas algo debes comprometerte a decir algo de eso

¹⁰ González Requena, Jesús, Seminario de Doctorado, *El Análisis Textual: Teoría y Metodología*, 1998/99, Facultad de Ciencias de la Información. UCM.

¹¹ González Requena, Jesús, Seminario de Doctorado *El Análisis Textual: Teoría y Metodología*, 1999/2000, Facultad de Ciencias de la Información. UCM.

*que señalas, precisamente ese algo es lo que va más allá de la mera descripción literal*¹².

Para evitar lecturas e interpretaciones superficiales, los movimientos interpretativos están fundamentados en los principios recogidos en la teoría sobre psicoanálisis, arte y psicosis, cuyo soporte se basa, a su vez, en los principios generales de la lingüística y la antropología estructural, la hermenéutica y la ciencia semiótica. Las interpretaciones articuladas con los distintos elementos desmenuzados del texto, permiten que la interpretación a la que hemos procedido quede conectada con la experiencia que el texto, como realidad empírica, nos transmite.

Hemos pretendido explorar tanto los aspectos formales, que evidencian la sintomatología psicótica y la desestructuración psíquica que amenazaba a Nijinsky, como los aspectos relacionados con el nivel de la subjetividad y su falla -su ausencia-. Dimensión esta última que, en los manuscritos de Nijinsky, nos lleva al reconocimiento de una desgarradora experiencia de desconexión, de aislamiento, y rotura de sentido de quién ahí habla. Y, por ende, de la impactante experiencia del encuentro con la ausencia, con el abismo, en ese mismo lugar que hubiera debido ser ocupado por la dimensión simbólica de la subjetividad.

*Para el psicótico, es la pulsión lo que le cae encima. La culpa la tendría lo real, y así las cosas, donde debería haber un símbolo hay un agujero. La fuerza energética de ese agujero.*¹³

*Caída de lo simbólico —————> Emergencia de la psicosis*¹⁴

La metodología del Análisis Textual, formulada por Jesús González Requena, nos permite vislumbrar en los textos en general, y en los artísticos en particular, un sentido latente en el que vemos emerger la subjetividad.

¹² González Requena, Jesús, Seminario de Doctorado, 1999/2000.

¹³ Glez. Requena, Jesús, Seminario de Doctorado, *Psicoanálisis y Análisis Textual*, 2000/2001, Facultad de Ciencias de la Información, UCM.

¹⁴ Glez. Requena, Jesús, Seminario de Doctorado, 1999/2000.

*En el texto emerge la subjetividad, el sujeto del inconsciente, como una trama.*¹⁵

Es por ello que el método nos parece igualmente apropiado y oportuno para abordar el *Diario*, como ejemplo de un texto psicótico, en el que se pone de manifiesto la imposibilidad de dar forma a la verdad de una experiencia subjetiva.

*Lo específico del arte es configurar una experiencia de la subjetividad, y la Teoría del Análisis Textual nos ofrece una metodología para operar con ello.*¹⁶

En la misma medida en que el Análisis Textual nos permite explorar la emergencia de la subjetividad en la obra artística, nos permite reconocer su ausencia en los manuscritos de Nijinsky, y el desgarramiento –textual- que conlleva el fracaso de su desesperado intento de construcción.

*Para el psicótico, en lugar de un secreto hay un extraordinario vacío.*¹⁷

Cuando nos enfrentamos a un texto artístico esperamos, llegados a un cierto nivel de lectura, desvelar algo sobre la dimensión de la subjetividad, es decir, algo sobre la interrogación formulada por el sujeto.

*Tomarse el texto al pie de la letra significa crear un interrogante, no entenderlo, sino crear un campo de tensión. Lo que no se entiende, como el arte, pertenece al campo de la experiencia.*¹⁸

Pero ante un texto psicótico como el *Diario* de Nijinsky nos encontramos, contrariamente y desde el principio, con una pulsión desgarradora que por su fuerza termina por arrasar el texto. Metáfora y metonimia son las operaciones básicas de la función simbólica. Transforman la energía pulsional y caracterizan el contenido manifiesto de un texto. Cuando no se producen muestran la falla en el núcleo del inconsciente, una quiebra del relato o mito originario -El Edipo.

La coherencia, la conexión, el *sentido* del texto y, lo que es lo mismo, la identidad del sujeto, se encuentran totalmente avasallados.

¹⁵ González Requena, J. (1992), *S.M. EISENSTEIN Lo que solicita ser escrito*, Ediciones Cátedra (Grupo Anaya S.A.), Madrid, p. 16.

¹⁶ González Requena, Jesús, Seminario de Doctorado, 1998/1999.

¹⁷ González Requena, Jesús, Seminario de Doctorado, 2000/2001.

¹⁸ Glez. Requena, Jesús, Seminario de Doctorado, 2000/2001.

*En la psicosis la fuerza compulsiva ataca a las palabras. Un empuje que tiende a arrasar. Una fuerza que no sabemos de dónde viene y que amenaza con invadir la poca fuerza estructuradora.*¹⁹

El Análisis Textual nos sitúa en la dimensión simbólica, la dimensión del sentido, lo que nos permite conocer algo más de ese insondable territorio que circunda la locura. Nuestro método analítico permite cifrar, eso sí, desde el señalamiento en negativo por tratarse de un texto psicótico, la teoría de la donación simbólica implícita en la Teoría del Texto, pues es ahí, en la total impotencia en el acceso a la dimensión simbólica, y considerando a ésta como la única vía posible para suturar el trauma edípico, donde radica la falla que el método del análisis textual nos permite vislumbrar.

La pérdida, la donación, la diferenciación, la creación, en la Teoría del Relato de González Requena, terminan por definir los elementos y funciones necesarios para una construcción simbólica –textual- eficaz, esclareciendo en su defecto, en el caso de nuestro análisis textual del *Diario*, el fallo psicótico que termina por desarticular la vida y la obra de Nijinsky.

*La locura puede tener que ver con ese sujeto libre que se separa del relato mítico.*²⁰

Dentro del contexto de la Teoría del Texto manejada, aceptamos que el texto del *Diario* es un espacio tensional que pone de manifiesto la rotura textual en la psicosis. Una rotura materialmente manifiesta a la que subyace, según nuestra Teoría de la *Donación Simbólica*, la disrupción del relato edípico, es decir, del mito.

*El relato clásico lleva a la construcción del inconsciente. Su caída lleva a la ilógica del inconsciente.*²¹

Es por ello que la herramienta de conexión y de asociación entre las múltiples interpretaciones pormenorizadas nos la proporciona principalmente la cifra edípica freudiana y los principios de la lógica imaginaria introducida más tarde por Lacan, siendo modificada esta última por la Teoría del texto, y cuya fundamentación se encuentra debidamente justificada en el capítulo destinado a nuestro supuesto teórico: la Teoría del Texto.

Si como sabemos por la tradición psicoanalítica y por la Teoría del Texto, el relato edípico nos ayuda a introducir, tanto como a vislumbrar, un hilo conductor en el texto

¹⁹ Glez. Requena, Jesús, Seminario de Doctorado, 1999/2000.

²⁰ Glez. Requena, Jesús, Seminario de Doctorado, 2000/2001.

²¹ Glez. Requena, Jesús, Seminario de Doctorado, 2000/2001.

que hace relato, los inconexos elementos del *Diario*, fuera de tiempo y a través de señalamientos en negativo, nos van dando cuenta de la desmembración que acontece, como circunstancia previa, al desenlace psicótico.

*La trama edípica defiende al hombre de la psicosis. Psicosis ↔ Edipo, son términos opuestos.*²²

Como nos ilustra Jesús González Requena, consideramos el texto en general, y el texto artístico en particular, como el lugar que ciñe la experiencia de lo real.

*Así es el arte: improductivo, y tremendamente productivo en tanto subjetividad, para codificar cosas que nunca han sido configuradas en nosotros.*²³

El texto psicótico, sin embargo, ya no es ceñido –configurado– sino desbordado por lo real. El Análisis Textual de los manuscritos de Nijinsky nos abre a la otra faz de la experiencia de lo real: aquella en la que ya no hay, para Nijinsky, la posibilidad de una genial conceptualización –artística– de lo real, revelándonos el impactante abismo imposible de ser expresado en las psicosis.

Nijinsky nos transmite en sus textos la dolorosa experiencia de inmersión en la dimensión de lo real, sin posibilidad de una revelación creativa. Asistimos con su lectura a la caída de un gran artista que habiendo sido un genio en el manejo y articulación significativa de los códigos expresivos de la danza, se ve abocado a la imposibilidad de poder enunciar la diferencia, la subjetividad.

*El brote psicótico que el individuo vive como la rebelión generalizada de su universo, como una pérdida de realidad provocada por el abismamiento masivo en lo real*²⁴

Asistimos, con el análisis del *Diario*, a la irrefrenable rotura el entramado formal del texto artístico que sostenía a Nijinsky, a la vez que descubrimos, penosamente, que detrás no hay una singularidad –un inconsciente diferenciado, un sujeto del inconsciente– que sobreviva al derrumbamiento de formas y espejismos imaginarios y pueda hacerse oír.

*El inconsciente no está garantizado, se adquiere a través de una construcción, de un relato, Edipo. Es el resultado de una obra cultural.*²⁵

²² Glez. Requena, Jesús, Seminario de Doctorado, 2000/2001.

²³ Glez. Requena, Jesús, Seminario de Doctorado, 1998/1999.

²⁴ González Requena, J., (2008), “Apólogo de la bicicleta o de por qué el arte no tiene gran cosa que ver con la comunicación”, en *La Puerta*, Publicación de Arte y Diseño, Año 3, n°3, Facultad de Bellas Artes, Universidad nacional de La Plata, Buenos Aires, p. 91.

El proceso analítico exige una lectura pormenorizada de todos los elementos que integran el texto, a través de los cuales comprobamos cómo el artista intenta desesperadamente dar sentido a su conflictividad. Los límites del entendimiento yoico, ya lo advertimos, están desbordados, devolviéndonos –nada más... y nada menos- que una cierta experiencia de lo real.

Se trata de analizar un texto desgarrador, configurado, ya no en torno a una quemadura o a un punto de ignición sino, un texto desconfigurado por la psicosis. Un texto desestructurado por la irrupción pulsional que caracteriza la emergencia de lo real.

*Para el psicótico, es la pulsión lo que le cae encima. La culpa la tendría lo real, y así las cosas, donde debería haber un símbolo hay un agujero. La fuerza energética de ese agujero.*²⁶

²⁵ Glez. Requena, Jesús, Seminario de Doctorado, 2000/2001.

²⁶ Glez. Requena, Jesús, Seminario de Doctorado, 2000/2001.

3 OBJETIVOS E HIPÓTESIS

3.1 OBJETIVOS

Hablar de una obra de arte conlleva invariablemente la necesidad de identificarlo con otras producciones psíquicas como el lenguaje, pero también con los sueños, los mitos, o incluso con los síntomas.

*Las fuerzas impulsoras del arte son aquellos mismos conflictos que conducen a otros individuos a la neurosis y han movido a la sociedad a la creación de sus instituciones.*²⁷

Para el psicoanálisis resulta fácil descubrir, al lado de la parte manifiesta del goce artístico, otra parte latente, mucho más activa, procedente de las fuentes ocultas de la liberación de los instintos. Partiendo del punto de vista freudiano del arte como elaboración simbólica, en el que el deseo se construye a partir de la energía pulsional, hemos enlazado con la construcción narrativa de la subjetividad a través de la Teoría del Texto, como respuesta teórica a esa necesidad ya mencionada por Gombrich, en el terreno artístico, y como comprensión clínica en el ámbito de la desestructuración psíquica que sufre el psicótico.

*Así como el estudio de la poesía se queda incompleto si no tenemos conciencia del lenguaje de la prosa, pienso que el estudio del arte tendrá que completarse cada vez más con una investigación de la lingüística de la imagen visual (...). La función de las imágenes en la alegoría y el simbolismo, y su referencia al invisible mundo de las ideas.*²⁸

El objetivo principal de esta investigación consiste en realizar el Análisis Textual del *Diario* de Nijinsky, con el propósito de explorar la relación existente entre la creación artística y la desestructuración psíquica.

Considerando el *Diario* como un texto delirante elaborado bajo las fuerzas impulsoras del conflicto, en un momento de crucial dificultad para el bailarín, que transcurre entre

²⁷ Freud, S. (1913), *El interés del Psicoanálisis para la estética*, Obras Completas, vol. V, Biblioteca Nueva (1997), p. 1865.

²⁸ Gombrich, E.H., *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, ed. Gustavo Gili, Barcelona (1979), p. 23.

una producción coreográfica previa, artística única e innovadora, y el hundimiento, posterior e irrevocable, en una psicosis catatónica, pretendemos formular un análisis sobre los textos manuscritos de Nijinsky, que pueda rendir cuentas de cómo su genial producción artística, en determinado momento de encrucijada histórica, emergió como un discurso loco.

Un momento de encrucijada en el que tanto la producción artística individual como la tradición artística sociocultural, en la cual se sustenta la subjetividad, se quiebran, de modo que los procesos de creación –siempre subjetivos- devienen, entonces, delirantes.

A través del análisis textual hemos intentado incorporar el reconocimiento simbólico de esa parcela experiencial que la tradición empírica abandonó, y cuya magnitud tensional retorna con el halo de lo siniestro. Pues tal es, desde nuestro punto de vista, la significación de la quiebra, o mejor dicho, su efecto.

Partiendo del supuesto de que el texto en general, y el texto artístico en particular, se configuran como un texto primordial, es decir, como un espacio simbólico en el cual ha de articularse la subjetividad, nuestro objetivo se ciñe en torno a ese discurso delirante de los manuscritos, en cuyo texto pretendemos reconocer un texto cifrado cuya función es, en última instancia, un intento organizador del psiquismo ante una realidad que se resquebraja.

El texto artístico, como el texto científico, pero si entendemos por tal sólo aquél en que se asiste al alumbramiento de una nueva teoría, es el lugar donde nuestro mundo, desde la Edad Moderna, formula, en el ámbito del lenguaje, el desafío del encuentro con lo real: con aquello que, por abrir la puerta a la experiencia, al encuentro con lo rabiosamente singular de la vivencia del sujeto, escapa al orden necesariamente abstracto, categórico, funcional, de los signos -de la semiótica, de la verosimilitud, de la inteligibilidad.²⁹

²⁹ González Requena, J. Occidente. “Lo transparente y lo siniestro” Rev. *Trama y Fondo*, nº 4, (1998), Madrid, p. 20.

3.2 HIPÓTESIS GENERALES

1. Que existe una relación de proximidad entre la experiencia artística y la desestructuración psíquica.
2. Que existe un momento de encrucijada histórica en el que se da una vinculación entre la locura y el arte de Vanguardia.
3. Que ese momento de encrucijada viene caracterizado, tanto en el plano sociocultural como en el del sujeto, por un déficit de simbolización tras un fallo en la donación, o transmisión simbólica.
4. Que en el texto creativo el artista articula una construcción simbólica con la que intenta dotar de sentido la propia experiencia subjetiva, siendo ese mismo esfuerzo desesperado el que caracteriza la construcción delirante.
5. Que toda construcción subjetiva se configura en base a una estructura narrativa de relato, respondiendo la posición psicótica a una quiebra del relato o mito originario.
6. Que el relato es construido a partir de la experiencia de fragmentación y pérdida que supone la Escena Primaria, como característica de la estructura psíquica del sujeto.

4 EL ARTE. PERSPECTIVA HISTÓRICA.

Haremos un breve recorrido por la historia del arte centrándonos en la transición de la Edad Moderna a la Edad Contemporánea, y más concretamente en las circunstancias socio-históricas que caracterizaron la transición del Romanticismo a las Vanguardias. Todo ello con el fin de contextualizar históricamente nuestra Tesis y las confluyentes circunstancias en las que vivió nuestro artista, objeto de análisis, Vaslav Nijinsky.

1.- *Arte clásico*: Ámbito místico sacro-religioso

2.- *Arte Medieval*.

3.- *Edad Moderna*: Siglos XV-XIX

Renacimiento: Siglos XV-XVI

Revolución científica e industrial.

Racionalidad objetiva que rompe, desmitologiza.

Rechazo de todo vínculo simbólico con el pasado.

Romanticismo: Siglos XVII-XIX

Comienza a tematizar la subjetividad: emergencia del yo.

Denuncia: Reivindicación del sentimiento.

Restos fragmentados del desarrollo de la razón.

Subjetividad/individualidad fragmentada, desarticulada, rota.

3.- *Edad Contemporánea*: Siglos XIX-XX

Vanguardias: Principios del siglo XX

Descripción científica.

Lo siniestro, el horror.

La locura.

4.- *Posmodernidad*: Siglos XX-XXI

Articulación simbólica.

Reconstrucción de la subjetividad.

4.1 TRADICIÓN CLÁSICA Y TENDENCIAS INTERPRETATIVAS: GOMBRICH

Abordamos el estudio de la época clásica del arte de la mano de E.H. Gombrich, cuya posición, como crítico de arte, trasciende con mucho la del historiador. Gombrich se ocupa de la no fácil tarea de recopilar y organizar las grandes obras de arte supervivientes del pasado, así como de su identificación y asignación a los diferentes movimientos culturales en los que se recogen todas las distintas tendencias de cada época y de cada cultura, Gombrich nos aclara, además, la corriente histórica sobre la que versa su crítica. El autor parece posicionarse sutilmente en una defensa, la legítima defensa, dicho sea de momento, de que el arte no es *sólo eso*...

...Algo queda sin explicar en el arte, denuncia Gombrich, abriendo así un espacio iniciado con una pregunta por él mismo formulada, sobre a quién incumbe el deber de su resolución. Lo que el autor intenta, ya no será tanto esclarecer con demoledoras respuestas lo que a la "visión" del crítico queda sin esclarecer en los manuales de arte, sino al menos reconocer y exponer lo que, quizá, no tenga respuesta.

Su investigación se basa en el aparentemente natural pero sin embargo complejo fenómeno, de la variabilidad expresiva a que responden las diferentes culturas y épocas, así como de las tradiciones filosóficas que los representan, siendo una de las preguntas que permanece sin respuesta a lo largo de los textos estudiados, y que resulta además, ser el motor inductor del esbozo de una conclusión final.

Gombrich señala los comienzos del siglo XX como una época en la que se consiguió uno de los logros artísticos más necesarios y esperados: la liberación del triunfo de la representación estética como copia exacta de la realidad. El arte renacentista, unido a una concepción ideal y realista de la ciencia, había orientado con su fundamentación racional el inicio de la Modernidad. Este tipo de representación pasó a ser considerada como una variante expresiva que tan sólo alude al aspecto ilusorio del arte, cuya exacerbación, ensombrece esos otros aspectos que constituyen, según su observación, la obra de arte.

Gombrich, como observador y crítico de arte, se da cuenta de que la primacía de los aspectos formales ensombrecen esos otros aspectos que, además, constituyen la obra de arte. Esos otros aspectos, defendidos por la tradición neoplatónica, se refieren, entre

otros, a la imaginación humana, a esa libertad de elección que la mimesis³⁰ siempre restringe.

Aunque en este primer momento de crítica introductora Gombrich no nos deja constancia de la imprescindible vinculación de la inspiración artística con los convencionalismos técnico-rationales, es decir, de la vinculación entre los necesarios aspectos en los que se complementa y funda la obra de arte, sí que al final de sus ensayos, Gombrich hace un estupendo homenaje a ese esbozo de conclusión entre los dos puntos de vista históricamente enfrentados, a saber, la razón y la mística, intentando articular ambas tradiciones.

Aquí parece residir el objetivo de este gran crítico y conocedor del arte, la modesta pero a la vez compleja articulación de dos modos antagonistas de expresar el sentimiento humano, cuyas interpretaciones, reconciliaciones y divisiones, conforman la historia de la filosofía religiosa en tanto coadyudante al reconocimiento y a la esperada independencia del arte. Efectivamente, podríamos decir que eso es arte, algo más que un mero placer estético o formal.

*Todo el objetivo y la dificultad del arte, y de todas las bellas artes, es unir la imaginación con la naturaleza, el mundo interior con el exterior*³¹

Si bien la gran revolución artística que recorrió Europa en la primera mitad del siglo XX combatió la creencia de que la excelencia artística coincide con la exactitud fotográfica, tendencia que limita drásticamente el significado, aproximando la imagen artística al mero signo convencional, Gombrich nos señala que no debemos desdeñar en ningún caso el lenguaje racional, pues esta actitud conlleva peligrosos riesgos. Dejarse llevar por la vaguedad deriva en una trivialidad disfrazada de profundidad, en la locura. De ello la historia nos ha ilustrado.

Hablar del significado de una obra de arte conlleva invariablemente la necesidad de identificarlo con los idiomas, con el lenguaje. Así lo señala Gombrich y así lo señalan los contenidos de las dos filosofías de las que arranca Gombrich como contexto cultural para el análisis de la obra de arte y de su psicología. Tanto la tradición aristotélica como la tradición neoplatónica aluden continuamente en sus argumentaciones a los conceptos lingüísticos, como si de un texto escrito se tratase, para intentar explicar el significado del arte.

³⁰ Mimesis: Principio creador basado en la imitación de la naturaleza y del comportamiento humano.

³¹ Gombrich, E.H., op. Cit., p. 132.

*Así como el estudio de la poesía se queda incompleto si no tenemos conciencia del lenguaje de la prosa, pienso que el estudio del arte tendrá que complementarse cada vez más con una investigación de la lingüística de la imagen visual. (...) Entrevemos ya los contornos de la iconografía, que estudia la función de las imágenes en la alegoría y el simbolismo y su referencia al "invisible mundo de las ideas"*³²

El conflicto comienza, a partir de aquí, con el intento de esclarecer lo que significa, lo que incluye y lo que deja fuera, un lenguaje-signo, una metáfora o un símbolo, para las diferentes corrientes interpretativas que, eso sí, si en algo coinciden, es en analizar la imagen visual con los mismos recursos senso-perceptivos que vienen a dotar de comprensión el lenguaje: el doble sentido, donde Gombrich alude al texto freudiano sobre *El chiste y su relación con el inconsciente*³³, la metáfora, la paradoja, el estilo palabra que deriva del "stilus", instrumento -de escritura- de los romanos, etc. En definitiva, todos los recursos humanos para desentrañar el enigma del significado que encierra o vela lo representado.

*La representación no es necesariamente arte, pero no por eso es menos misteriosa.*³⁴

La tradición neoplatónica se opone más radicalmente a la idea de un lenguaje-signo-convencional, con lo cual se acerca a considerar el símbolo como un misterio que sólo en parte podía ser desentrañado.

*El significado de un signo no es algo que provenga de un convenio sino que está ahí oculto, para los que sepan buscarlo.*³⁵

Comprobamos que los neoplatónicos ven en la experiencia ese algo inasible por el lenguaje, cuestión en la que superan a los aristotélicos. Pero sin embargo parecen confundir, o al menos usar como sinónimos en ciertos contextos, los términos signo y símbolo lo que constituye una fuente de error. Santo Tomás relaciona esta falta, de un significado definido de las cosas, con la doctrina de la metáfora, acercándose a una delimitación más precisa y acertada del símbolo, diferenciándolo del puro signo convencional. De este modo, *Las Escrituras* contienen una doble verdad, la que hace referencia al sentido literal de las palabras enunciadas y la que alude al sentido figurado o espiritual.

³² Gombrich, op. cit., p. 23

³³ Freud, S. (1905), *El chiste y su relación con lo inconsciente*, Vol. 3, Biblioteca Nueva, Madrid, (1997).

³⁴ Gombrich, op. cit., p. 21

³⁵ Gombrich, E.H. (1936), *Imágenes simbólicas. Estudios sobre el arte del Renacimiento*, Alianza Forma, Madrid (1986) p. 24

Para Aristóteles, al contrario, la metáfora es una figura retórica que transfiere literalmente el significado de un objeto a otro. Según su teoría, la metáfora es tan sólo una decoración, un adorno del que perfectamente podríamos prescindir. Esta "ilusión" de Aristóteles, dice Gombrich, sigue aún muy generalizada, inclinando a pensar de forma omnipotente que el lenguaje nos ofrece un inventario completo de la realidad.

Lo que resulta tan ingenioso como novedoso en la exposición crítica de Gombrich, es como consigue introducir la información necesaria en el momento preciso. Llegados a este punto de debate histórico, Gombrich nos hace partícipes de la existencia de una escuela lingüística moderna que invierte radicalmente la relación entre lenguaje y realidad.

El lenguaje no pone nombres a cosas o conceptos preexistentes, sino que sirve más bien para articular el mundo de nuestra experiencia. Las imágenes del arte, cabe sospechar, hacen lo mismo".³⁶

Insistiendo en que somos nosotros quienes, a través de nuestro lenguaje, creamos las categorías y hasta los objetos estables de nuestra experiencia.

Desde este radical punto de vista una metáfora no representa una transferencia de significado, sino una reestructuración del mundo,...nuestro mundo se halla relativamente estabilizado por el lenguaje. Casi tenemos la sensación de que nos permite penetrar de un modo nuevo en la estructura del mundo rasgando el velo del habla corriente.³⁷

Pero Gombrich no se limita a exponer las tendencias históricas y culturales que tanto han influido al arte y al artista, ni tampoco adopta una actitud parcial al posicionarse en la defensa de una u otra visión de la realidad. El historiador introduce un nuevo punto de vista que, según la magistral claridad de su exposición parece que viene a completar, o a dotar de sentido, ese vacío que el enfrentamiento de las dos posturas venía perpetuando.

Ese nuevo punto de vista consiste en dotar de sentido el vacío detectado en el análisis de la representación del mundo de la experiencia a través de una suerte de combinación en la que las posturas representadas por las tradiciones aquí expuestas vienen a nutrir, a la vez que a limitar, la una a la otra, y viceversa.

³⁶ Gombrich, op. cit., p. 269

³⁷ Gombrich, op. cit., p. 269.

Los aristotélicos sobreestimaban el poder formal del lenguaje, a la vez que paradójicamente limitaban el mundo de la experiencia. El lenguaje, como herramienta creada por la humanidad, les hizo creer que todo lo que no era categorizable no existía o no sería importante. Al pasar así por alto los vacíos que en el mapa de la experiencia dejaba el lenguaje, no sólo no tenían en cuenta esos "momentos cumbre" que los platónicos querían comunicar, sino que tampoco hacían justicia a la flexibilidad y potencialidad creativa del lenguaje.

*Quizás parezca que estas precisiones técnicas nos alejan del tema inmediato de este ensayo. Pero tal vez sólo aprendiendo a apreciar las maravillas del lenguaje podamos también aprender a comprender el desarrollo de esos sistemas alternativos de metáfora que dotan al gran arte de más profundidad de la que nunca tendrá ningún jeroglífico místico.*³⁸

En conclusión, y considerando a nuestros clásicos, podríamos decir que, dotando de cierta permeabilidad a las herramientas aristotélicas, pareciera que, ahora sí, pudiéramos aprehender el mundo platónico.

4.2 LA EDAD MODERNA: DEL ROMANTICISMO A LAS VANGUARDIAS

Al iniciarse la Edad Moderna en el siglo XV los principios renacentistas comenzaron a poner en entredicho muchas de las creencias tradicionales no viendo en las civilizaciones antiguas y orientales, así como en el occidente medieval, nada más que intentos infantiles y vacilantes de explicar la causalidad de los fenómenos.

El legado de la tradición, que se venía representando en el Mundo Antiguo y en la Edad Media por la simbología de las formas, sufre una crisis debido al rechazo que supone el gesto enunciativo del arte renacentista, marcando el inicio de la Edad Moderna durante los siglos XV y XVI.

El Renacimiento presupone en el artista una formación científica que le hace liberarse de actitudes medievales y elevarse al más alto rango intelectual, gesto que marca, por su énfasis racionalista, el inicio de una ruptura con las fuentes de la tradición y con todo vínculo simbólico del pasado.

³⁸ Gombrich, op. cit., p. 291

Tradicionalmente, en el Mundo Antiguo, el arte y el oficio habían sido considerados una misma cosa, es decir, el arte se situaba en el ámbito sacro-religioso por corresponder simbólicamente a una actividad divina, y ello por no existir una diferenciación entre el acto ritual y el acto profano. Esta ley de analogía permitía al sujeto creador vincularse, a través de una doble vía, por una parte con las funciones universales, sagradas o trascendentes, y por la otra con sus valores sociales o de índole instrumental, a la vez que el sujeto creador actualizaba, en su obra, dicha experiencia o enseñanza.

A este respecto, como nos señala Burckhardt en su estudio *Ensayos sobre el conocimiento sagrado*, se puede decir que el instrumento es más que el artista, en el sentido de que su simbolismo va más allá del individuo como tal.

*El cincel corresponde con toda evidencia a una facultad de distinción o de discriminación (...) cuyo impulso, por decirlo así, recibe.*³⁹

De este modo, todo trabajo productivo estaba enmarcado en una sabiduría, o conocimiento teórico, anticipado a la realización propiamente dicha, consistiendo la maestría en una *participación* simbólica.

El Renacimiento como movimiento cultural, principalmente artístico, va unido a una concepción ideal y realista de la ciencia que va a dar lugar a un arte cuya preocupación incesante va a consistir en fundamentar racionalmente su idea de belleza. Es un periodo de transición que se produjo en Europa durante los siglos XV-XVI y que, como decimos, da comienzo a la Edad Moderna, época que situamos desde el siglo XV hasta finales del siglo XIX y principios del XX.

Los postulados de la modernidad descartan el universo simbólico, por su carácter irracional, como medio de representar el conocimiento. El valor y la eficacia del símbolo, como depósito de una revelación antigua, fueron descartados y puestos en ridículo en favor de la razón y de los aspectos formales, limitando drásticamente el significado y aproximando, por lo tanto, la obra artística al mero signo convencional.

El discurso de la ciencia y la razón abandonaron el plano de todos los hechos que no eran psicológicamente controlables, poniendo en duda su verosimilitud, lo que limitó drásticamente la inserción y el reconocimiento social de las facultades imaginativas y simbólicas del sujeto de la experiencia.

³⁹ Burckhardt, T. (1999), *Ensayos sobre el conocimiento sagrado*, José J. de Olañeta, Editor, Palma de Mallorca, p. 21.

*Podría ser así definido el discurso de la ciencia: como un discurso que, a partir de un determinado momento habla solo, uno que, por reclamarse totalmente programado a partir de su inmanente lógica metódica, impide en él toda inscripción del sujeto.*⁴⁰

En 1616 Galileo Galilei, uno de los más fervientes defensores del platonismo, fue duramente censurado por las autoridades oficiales. René Descartes tenía veinte años la primera vez que la iglesia censuró a Galileo. Descartes (1596-1650) adoptó una actitud extremadamente unilateral hacia la parte mecánica que conforma la realidad del ser humano, por lo que fue considerado, en el siglo XVII, el padre de la filosofía racional. La filosofía cartesiana establecía con ello una dualidad desarticulada e irreconciliable entre la mente y el cuerpo, entre el ámbito pragmático y el sagrado, en cuya encrucijada caería el propio Descartes planteando contradicciones que le harían desdecirse a sí mismo. Se había abandonado la continuidad simbólica que aseguraba el legado de la tradición.

4.2.1 EL ROMANTICISMO

El movimiento romántico surge a finales del siglo XVIII y se desarrolla en Europa a lo largo del siglo XIX. Es un movimiento que aparece como una reacción contra el racionalismo imperante y dentro de unas premisas generales de individualismo y exaltación de los sentimientos.

La representación artística que se había ceñido e interesado durante la época renacentista por una representación reglada y puramente estética del arte, se libera, a partir del Romanticismo, de la copia formalista de la realidad. Este gesto coincide, no por casualidad, con la emergencia del yo y con el inicio de la tematización de la subjetividad por vez primera en la historia.

*A partir del Romanticismo se comienza a tematizar la subjetividad. La emergencia del protagonista de su texto. Esto es nuevo para la historia del arte. La creación de un espacio para su subjetividad.*⁴¹

Los artistas románticos comienzan a crear sus propios mundos estéticos con una riqueza y unos contenidos desconocidos hasta entonces. Pero esta innovación va a marcar una contradicción incómoda en el seno de las tendencias sociales de la Modernidad: La

⁴⁰ González Requena, J. (1992/93) "Emergencia de lo siniestro" *Trama y Fondo*, nº 2, Madrid, (1997), p.73

⁴¹ Glez. Requena, Jesús, Seminario de Doctorado, *Psicoanálisis y Análisis Textual*, 2000/2001, Facultad de Ciencias de la Información, UCM.

subjetividad, al emerger en un contexto en el que la representación de los aspectos formales protagonizan la lógica productiva de las sociedades del momento, se va a ver abocada a la desestructuración, porque esta objetividad propia de los discursos de la ciencia, asociada al proceso productivo definido por la razón pura, no la recoge, sólo responde, o sólo quiere saber, de los fenómenos causales de los objetos.

El discurso propio de la subjetividad, que comienza a emerger en los textos de la Modernidad de la mano de los artistas románticos, no consigue ligar con los contenidos del discurso científico, ni con las metódicas aspiraciones de la lógica de la Modernidad. La subjetividad aparece en un contexto histórico en el que se da una inevitable crisis del relato simbólico⁴² –tradicional-, provocada por la confrontación entre la exaltación de los sentimientos, defendida por los románticos, frente al discurso propio de la razón, que destacaba los valores de la objetividad. El gesto enunciativo que supuso la Modernidad, asociada al proceso productivo e industrial, marcaba la presencia de una contradicción discursiva esencial que implicaría una falla en la construcción de la emergente subjetividad.

*Una inesperada y progresiva disociación entre los discursos de la subjetividad (relegada ésta al ámbito del arte, una vez que la religión y la filosofía exhibían síntomas bien evidentes de agotamiento) y los discursos de la objetividad: esos nuevos discursos científicos, hiperracionales, funcionales, positivos, radicalmente desimbolizados y en los que, por ello mismo, la subjetividad no lograba ya inscribirse.*⁴³

Esta contradicción discursiva hace muy difíciles los primeros intentos de articulación simbólica de la subjetividad, sentando las bases de una ulterior e inevitable emergencia de la siniestralidad, en esa época de encrucijada histórica de Las Vanguardias en que se contextualiza nuestra tesis doctoral, en la transición de los siglos XIX-XX.

Po ello decimos que la Modernidad es la ejemplificación socio-histórica de lo que hace psicosis en el ser humano, por lo que excluye. La supresión de la autoridad que suponen las tradiciones clásicas como fundamento fundante, y que como tal da sustento, origen y sentido a la experiencia individual, deja excluida de la realidad social la subjetividad y la obra del individuo, configurándose una realidad ceñida exclusivamente a la lógica de la razón.

El rechazo del legado simbólico, que representaba la tradición, supuso una total desligazón del discurso y la experiencia, de la subjetividad y su inscripción en los

⁴² El relato simbólico, individual o grupal, actúa subjetivamente.

⁴³ González Requena, J. (1992/93) “Emergencia de lo siniestro” *Trama y Fondo*, nº 2, Madrid, (1997), p.73

textos. Sin mitos que lo articulasen, la locura y la creación confluyen en el campo del arte, y ello por ser este último, el ámbito artístico, el espacio que recoge el mundo del sentimiento y de la pasión, de la experiencia individual, en definitiva, la cual, como hemos señalado, se encuentra desligada, escindida de los contenidos que aportaba y soportaba la tradición.

El arte, en la época moderna, es un espacio de experiencia artística, pero falto de la necesaria densidad simbólica.

*Emergencia de un yo enunciator lacerado escindido, quebrado, coetáneo de una crisis de la dimensión simbólica de la narratividad.*⁴⁴

El Romanticismo culmina en un momento histórico de denuncia que, con la producción de artistas como Goya (1746-1828), conocido como “El genio del Romanticismo”, la poesía y la novela de Goethe (1749-1832), o de Byron (1788-1824), marca los antecedentes de la figura del “poeta maldito”⁴⁵, término que pasó a ser utilizado para referirse a un talentoso poeta que rechazando los valores de la sociedad adquiere aspectos de marginación social. Poetas atormentados que, con vidas trágicas, entregan sus dones artísticos con una actitud bohemia y de rebeldía sobre el endiosamiento de la razón.

Con el Romanticismo da comienzo la tematización de la subjetividad, ligada a un yo enunciator que no puede más que mostrarse roto, desgajado, ante el potente discurso de la razón.

*Así fue como, al filo del XIX, emergieron lo que serían los grandes temas del arte contemporáneo: lo siniestro y la locura.*⁴⁶

La subjetividad, desvinculada de la verosimilitud y del reconocimiento social, emerge, entonces, siniestra, abocada -en su escisión- al ámbito del arte. De este modo, el arte y la locura, se convierten en las únicas vías de salida del sentimiento y de la experiencia individual.

Y mientras los discursos de la objetividad (en tanto discursos de la desubjetivización) imponían su presencia en la configuración del nuevo orden social, la subjetividad,

⁴⁴ González Requena, J. (1992/93) “Emergencia de lo siniestro” *Trama y Fondo*, nº 2, Madrid, (1997), p.73

⁴⁵ *Los poetas malditos* es un libro de ensayos del poeta Paul Verlaine publicado en 1884.

⁴⁶ González Requena, J. (1992/93) “Emergencia de lo siniestro”, *Trama y Fondo*, nº 2, Madrid, (1997), p.73

*excluida de ese campo, dislocada, desimbolizada, rebrotada, en el campo del arte, como experiencia de lo siniestro.*⁴⁷

4.2.2 LAS VANGUARDIAS ARTÍSTICAS

A principios del siglo XX, tras un déficit de simbolización -que según nuestras hipótesis supone el rechazo cultural del “mito originario”, es decir, el rechazo de la filiación con las culturas clásicas, medias y modernas, origen y continuidad de nuestra civilización-, comienza la historia de las Vanguardias artísticas, siendo este marco socio-cultural el verdadero contexto de nuestra tesis.

*Rechazo del relato mítico como fundamento del ser, en la misma medida en que el sujeto se afirma en un plano estrictamente racional, cognitivo, expurgado de toda deuda y de toda relación emocional con los relatos recibidos.*⁴⁸

La vida, la obra artística, y el desencadenamiento psicótico de Vaslav Nijinsky, transcurre en este momento de encrucijada histórica en el que la irrupción de lo siniestro emerge, en tanto fenómeno estético, bajo la estela iniciada por el Romanticismo.

De hecho el Romanticismo asumirá decididamente el espacio que el paradigma científico había definido para el arte: espacio del sentimiento, de la pasión, de la subjetividad...

*...Con el Romanticismo comienza la historia de las Vanguardias artísticas.*⁴⁹

El desgarró romántico trae como consecuencia para el artista de Vanguardia, ya no sólo el rechazo radical del paradigma cientificista, y por extensión de todo lo clásico y de todo discurso verosímil...

*Esa plenitud simbólica del cine clásico, como todo objeto perdido, habría de ser necesariamente ilusoria, puramente imaginaria.*⁵⁰

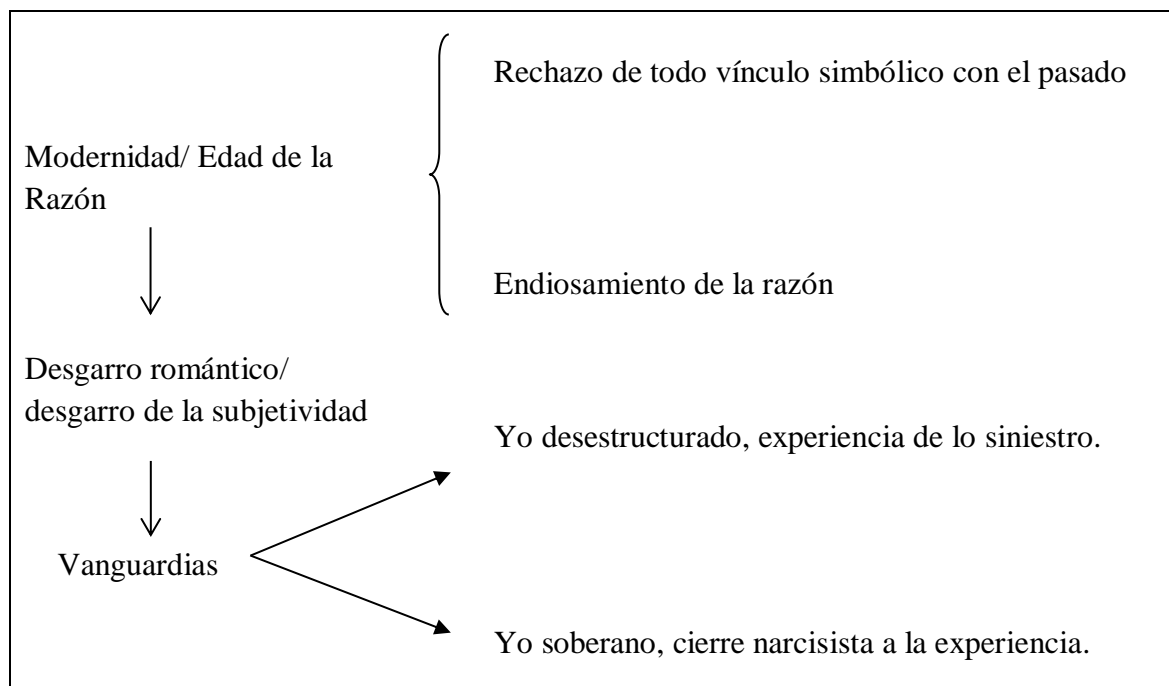
⁴⁷ González Requena, J. (1992/93) “Emergencia de lo siniestro”, *Trama y Fondo*, nº 2, Madrid, (1997), p.73

⁴⁸ González Requena, J., *Clásico, manierista, postclásico*. P. 577

⁴⁹ González Requena, J. (1998) “Occidente. Lo transparente y lo siniestro”, *Trama y Fondo*, nº 4, Madrid, p. 16.

⁵⁰ En esta cita señala Requena una analogía entre el sentimiento de las vanguardias y el pensamiento lacaniano. En ambos casos lo simbólico es asimilado en el mismo orden que el pensamiento semiótico, lo que permitiría al sujeto defenderse del insoportable saber de lo Real. González Requena, J. (2006)

...Sino también la emergencia de un yo que se manifiesta, o bien totalmente desestructurado, roto, que emerge con el halo de lo siniestro en los textos de la subjetividad, o bien por el contrario, un yo totalitarista, encerrado en su narcisismo, que denuesta todo ámbito de interrogación o de manifestación simbólica del sujeto.



El vacío dejado por el rechazo del legado simbólico es ocupado por un ánimo totalitarista que avanza, a marchas forzadas, contra el ansiado proyecto ilustrado de integración.

Ese momento en la historia del arte de Occidente, el del Romanticismo, en el que se manifestaba abiertamente la quiebra del proyecto ilustrado de un arte clásico capaz de reconciliar la razón y la pasión en una feliz armonía. El momento, en suma, en que en

*el campo del arte emergió un desgarro de la subjetividad del que, en su alcance esencial, no hemos salido todavía.*⁵¹

Ante la sensación de desgarro, y la profunda amenaza de desintegración vivida por el individuo, las sociedades occidentales se aferran a una soberanía desmedida y basada en el discurso de la razón, conviviendo, muy de cerca, con la disolución y la esquizia propia de la psicosis, de la locura.

Proclamando no deber nada al pasado, no ser el depositario de un legado (...)

*(...) Ese gesto supuso la manifestación extrema, estridentemente enfática, del desgarro que la Revolución*⁵² *había desencadenado en la historia del Antiguo Régimen*⁵³*. Emergía así un yo soberano que rechazaba todo vínculo simbólico con el pasado.*⁵⁴

Lo que podemos denominar como *delirio de la modernidad*, hace referencia a una creencia ciega –propia de la Modernidad– en los procesos de la razón, la cual se desvincula completamente de toda creencia en los incipientes discursos de la emergente subjetividad desembocando, inevitablemente, en un irrefrenable endiosamiento de la razón.

*El delirio de la modernidad o delirio narcisista de la conciencia: consiste en delirarse en el centro de un mundo configurado para ella. Es este un delirio totalmente nuevo, que sólo ha podido cristalizar una vez que, en los textos de occidente, ha desaparecido el lugar de lo sagrado –el lugar de lo incomprensible.*⁵⁵

De este modo, la soberanía inteligible del discurso de la razón, carente de todo valor simbólico, y dando la espalda a lo real, va sustituyendo la interrogación que debiera ocupar el sujeto de la experiencia, por la psicosis.

Tal es la posición de la vanguardia: en ese discurso que es el texto artístico, donde lo real apunta, la ausencia de un anclaje simbólico conduce a todas las escisiones, a todos los desgarros. Discursos fragmentados, atormentados, rotos, donde un Yo se manifiesta para confesar el vértigo de la ausencia de la palabra que debiera pronunciar: Buñuel,

⁵¹ González Requena, J. (1992/93) “Emergencia de lo siniestro” *Trama y Fondo*, nº 2, Madrid, (1997), p.53

⁵² El término “Revolución” hace alusión a la revolución social que supuso la rebeldía romántica.

⁵³ “Antiguo Régimen”: época presidida por una filosofía racional.

⁵⁴ González Requena, J. y Ortiz de Zárate, A. (2000) “Léolo: El valor de las palabras”, *Trama y Fondo*, nº8, p. 70

⁵⁵ González Requena, J. (1996) “En el Principio fue el Verbo. Palabra versus Signo” *Trama y Fondo*, nº 5, Madrid, (1998), p. 13

*Eisenstein, Dreyer, Wiene, Murnau, Lang: en los discursos de la vanguardia emergen inesperadas concomitancias con el discurso del loco.*⁵⁶

Y es que la pretensión de la Modernidad se impone con la misma certeza y rotundidad que se impone el delirio al loco, pretendiendo gobernar narcisísticamente un mundo cibernético absolutamente racionalizado y, por lo tanto, “dominable”, donde no cabe ni la diferencia ni la duda, donde no cabe, por lo tanto, el sujeto.

*El positivista, cuando rechaza aquellos discursos que se quieren teóricos pero que no se ajustan a lo que él entiende como la disciplina de objetividad científica, los rechaza por literarios.*⁵⁷

Así las cosas, el espacio de la objetividad confrontado con el espacio de la subjetividad, se sitúa escindido, siendo relegado cualquier discurso relacionado con la subjetividad al ámbito artístico.

*Y es que, en el mismo momento histórico en que quedó constituido el paradigma de objetividad, todo el ámbito de la subjetividad excluida fue destinado al espacio del arte.*⁵⁸

A la completa escisión entre el discurso científico y el artístico subyace -en el ánimo de los artistas- el rechazo del *discurso verosímil*, el cual ha surgido de la experiencia de los hombres al descubrir en los discursos convencionales algo tan excesivamente verosímil, que llegan a ser percibidos como huecos, como faltos de autenticidad.

*Goethe, el más grande artista ilustrado, tras intentar retener el modelo armónico del hombre humanista, científico y artista, a la vez creador de conocimiento y de belleza, estuviera destinado a ser el gran inaugurador del Romanticismo –pero, después de todo, ya el propio Leonardo, en el vértice mismo del Renacimiento, fue testigo de un latente desgarró entre esas dos grandes dimensiones discursivas de la emergente modernidad, la científica y la artística.*⁵⁹

Frente al rechazo de lo convencional, la “rebelión”⁶⁰ como propuesta del artista de Vanguardia por el afán de escapar a lo mecánicamente productivo, a lo repetitivo. Todo ello con la ferviente intención de formular algo verdadero.

⁵⁶ González Requena, J. (2006) Clásico, Manierista, Postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood. Ed. Castilla, Valladolid, p. 578

⁵⁷ González Requena, J. y Ortiz de Zárate, A., op. Cit., p.14.

⁵⁸ González Requena, J. y Ortiz de Zárate, A., op. Cit., p. 14.

⁵⁹ González Requena, J. y Ortiz de Zárate, A., op. Cit., p. 16.

⁶⁰ De la “Revolución” del pensamiento Romántico, a la “rebeldía” del artista de Vanguardia.

*Tal es la posición de la vanguardia: en ese discurso que es el texto artístico, donde lo real apunta, la ausencia de un anclaje simbólico conduce a todas las escisiones, a todos los desgarros. Discursos fragmentados, atormentados, rotos, donde un Yo se manifiesta para confesar el vértigo de la ausencia de la palabra que debiera pronunciar: en los discursos de la vanguardia emergen inesperadas concomitancias con el discurso del loco.*⁶¹

El movimiento deconstructivo de las Vanguardias va más allá del rechazo de lo excesivamente pulcro y formal. El repudio es tan radical que rompe cualquier forma posible, cualquier edificación del significante es roto, desmenuzado, hasta alcanzar, al final, el encuentro con lo siniestro.

*Frente al análisis, la pasión, frente a la construcción/deconstrucción, la expresión: la experiencia se intuye como enfrentada a todo orden sintáctico, a toda ambición del entendimiento científico, racional. Fauvismo, Expresionismo, Dadaísmo, Surrealismo, cierto Futurismo... son poéticas del desgarrar, en las que el acto de escritura se vive en muchos casos abocado al encuentro con lo siniestro.*⁶²

La expresión artística y la emergente subjetividad se encuentran, en el ámbito artístico, con la experiencia de la locura.

*Tal es la dramática de la vanguardia, el desgarrar carente de símbolo, ausente de sutura: allí emerge, casi inevitablemente, lo siniestro y, en cualquier caso, el texto artístico escora en un texto psicótico.*⁶³

El único discurso posible -verdadero- para el artista de Vanguardia, quedaba constituido, únicamente, por la innovación frente al desgarrar y frente al vértigo producido por el repudio ante una palabra tan razonable como vacía de verdad.

La quiebra de la Vanguardia radica en el hecho de que la *innovación formal* requerida en la experiencia artística queda, por su literalidad, amenazada de perderse en el vacío. Porque la creación artística es un don que como su nombre indica es algo que ningún Yo puede crear, sino que responde a una donación, a una transmisión simbólica.

La idea de creación ligada al arte pertenece también a las estéticas de los tiempos románticos y postrománticos. Pero el símbolo es precisamente eso que ningún Yo, que

⁶¹ González Requena, J. y Ortiz de Zárate, A., op. Cit., p. 21-22.

⁶² González Requena, J. y Ortiz de Zárate, A., op. Cit., p. 18

⁶³ González Requena, J. y Ortiz de Zárate, A., op. Cit., p. 21.

*ninguna conciencia puede crear: es un don y, como tal, sólo recibe y se da, se transmite, en suma, en un intercambio simbólico.*⁶⁴.

El rechazo de todo discurso vivido como convencionalizado hace que el arte de Vanguardia se rebele contra el orden de lo verosímil, al que pertenecen, sin embargo, las obras de arte.

Esta es la dramática encrucijada de las vanguardias artísticas de principios del siglo XX.

⁶⁴ González Requena, J. (1992), *S.M. EISENSTEIN Lo que solicita ser escrito*, Ediciones Cátedra (Grupo Anaya S.A.), Madrid, p. 33.

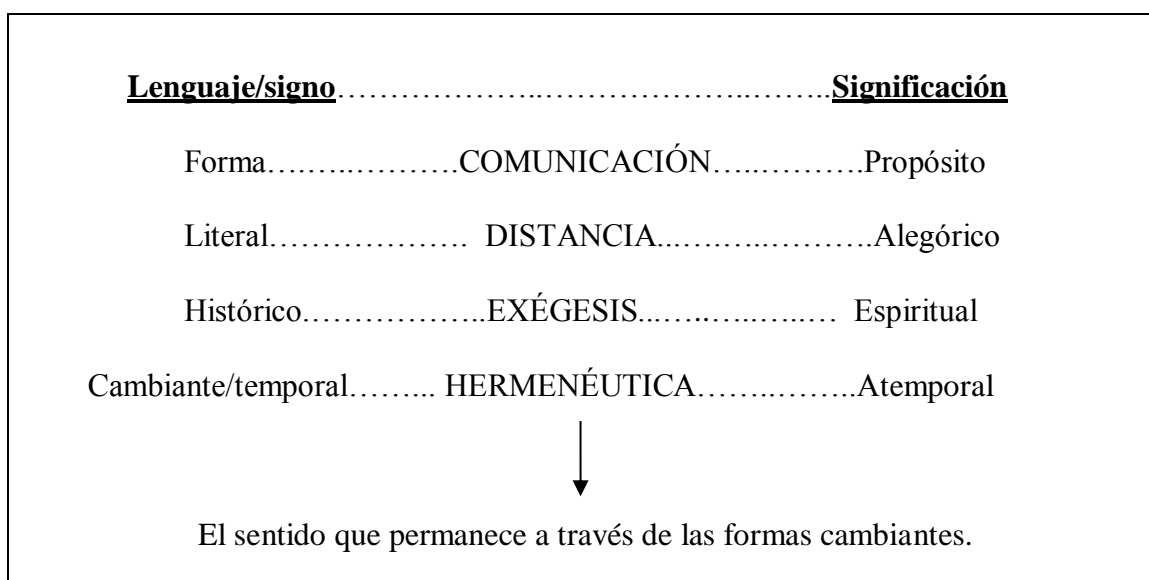
5 REVISIÓN DE LAS TEORÍAS IMPLICADAS EN LA COMPRENSIÓN DEL ARTE Y DE LA PSICOSIS

5.1 HERMENÉUTICA

5.1.1 PAUL RICOEUR

La exégesis, disciplina que se propone comprender un texto, suscita un problema hermenéutico, un problema de interpretación. De esta forma los problemas técnicos de la interpretación textual comunican con los problemas más generales de la significación y del lenguaje (del signo); El problema hermenéutico se esfuerza en comprender: comprender es transportarse, objetivar lo que de concreto tiene una forma particular, una expresión.

Por lo tanto, la exégesis implica una teoría tanto del signo como de la significación:



La hermenéutica, ligada en origen a los escritos de inspiración divina o poseedores de una autoridad suprema requieren del exegeta una interpretación literal. Pero dado que el mensaje de algún profeta o escritor no siempre responde a los problemas o condiciones

de una época ulterior a la suya, surge la tendencia a ver en ellos un sentido oculto, con lo que surge el problema de la interpretación. Pero el problema hermenéutico es muy anterior, proviene del griego que significa declarar, anunciar, esclarecer, y por último traducir. Significa que alguna cosa es vuelta comprensible o llevada a la comprensión. Ya Aristóteles hablaba de “hermeneia”, señalando que el propio discurso, la propia expresión, es ya en sí misma como una interpretación de la realidad en la medida en que dice “algo de algo”, captando lo real subyacente, por medio, o a través, de expresiones significantes o signos. Así la hermenéutica será la encargada de proveer métodos para la correcta interpretación y estudio de cualquier expresión humana.

Características de la hermenéutica:

- Parte de que el ser humano es por naturaleza interpretativo
- El círculo hermenéutico es infinito. No existe verdad, sino que la hermenéutica dice su verdad.
- Es deconstructiva, porque sólo deconstruyendo la verdad se construirá de otra manera.

El intérprete debe desprenderse de su juicio, de su tiempo, e intentar lograr una contemporaneidad con el texto de referencia y el autor mismo, interpretándolos.

Se considera que el término deriva del nombre del dios griego Hermes, el mensajero, al que los griegos atribuían el origen del lenguaje y la escritura, y al que consideraban patrono de la comunicación y el entendimiento humano. Lo cierto es que este término originalmente expresaba la comprensión y explicación de una sentencia oscura y enigmática de los dioses u oráculo, que requería de una correcta interpretación.

Métodos para la interpretación de textos:

- La semiótica (más en términos epistemológicos o estructurales)
- La hermenéutica (más en términos integradores, estructurales versus ontológicos).

El “círculo hermenéutico” es un recurso explicativo a través del cual se establece que el todo siempre es más que la suma de las partes, pues los elementos sólo se explican dentro del contexto pero también el contexto se explica en función de sus partes.

Así que en realidad la hermenéutica, rescatada del uso exclusivo de la interpretación sagrada, concierne a todo discurso signifiante, acercándose al debate filosófico por

implicar toda una teoría del signo y de la significación necesaria para la compleja interpretación de un texto.

Fueron los alemanes Wilhelm Dilthey (1833-1911) y Edmund Husserl (1859-1938), quienes empleando a la hermenéutica como método pretendieron explicar toda manifestación de la vida del hombre.

En el origen, con Dilthey y la filosofía positiva, el problema era epistemológico: sobre las puras leyes semánticas de significación objetiva del texto, a saber, la ley del encadenamiento interno del texto, la ley del contexto, del medio geográfico, étnico, social..., pero la solución excedía los recursos de una simple epistemología estructuralista. El problema de la filosofía que conlleva una significación interpretativa, y la capacidad de ser éste encadenado en una sucesión coherente, planteaba el problema de vincular lo que uno quiere decir con el lenguaje o código utilizado.

Pero el ámbito filosófico traslada el problema de la significación aún más lejos, al terreno del existencialismo, o quizá del psicoanálisis. Si la vida –la pulsión, la energía– no es –o no se hace– originariamente significativa –con un sentido– la comprensión resulta para siempre imposible.

¿Cómo puede la vida, al expresarse, objetivarse?, y ¿cómo, al objetivarse, actualizar significaciones susceptibles de ser retomadas y comprendidas por otro ser histórico que sobrepasa su propia situación histórica?

El sentido de la revolución de pensamiento que proponen Husserl y Heidegger (1889-1976), coloca una ontología de la comprensión en el lugar de una epistemología de la comprensión. Abogan por dar un método a la comprensión que salga deliberadamente del círculo encantado de la problemática del sujeto y del objeto e interrogarse sobre el ser. El ser que existe al comprender.

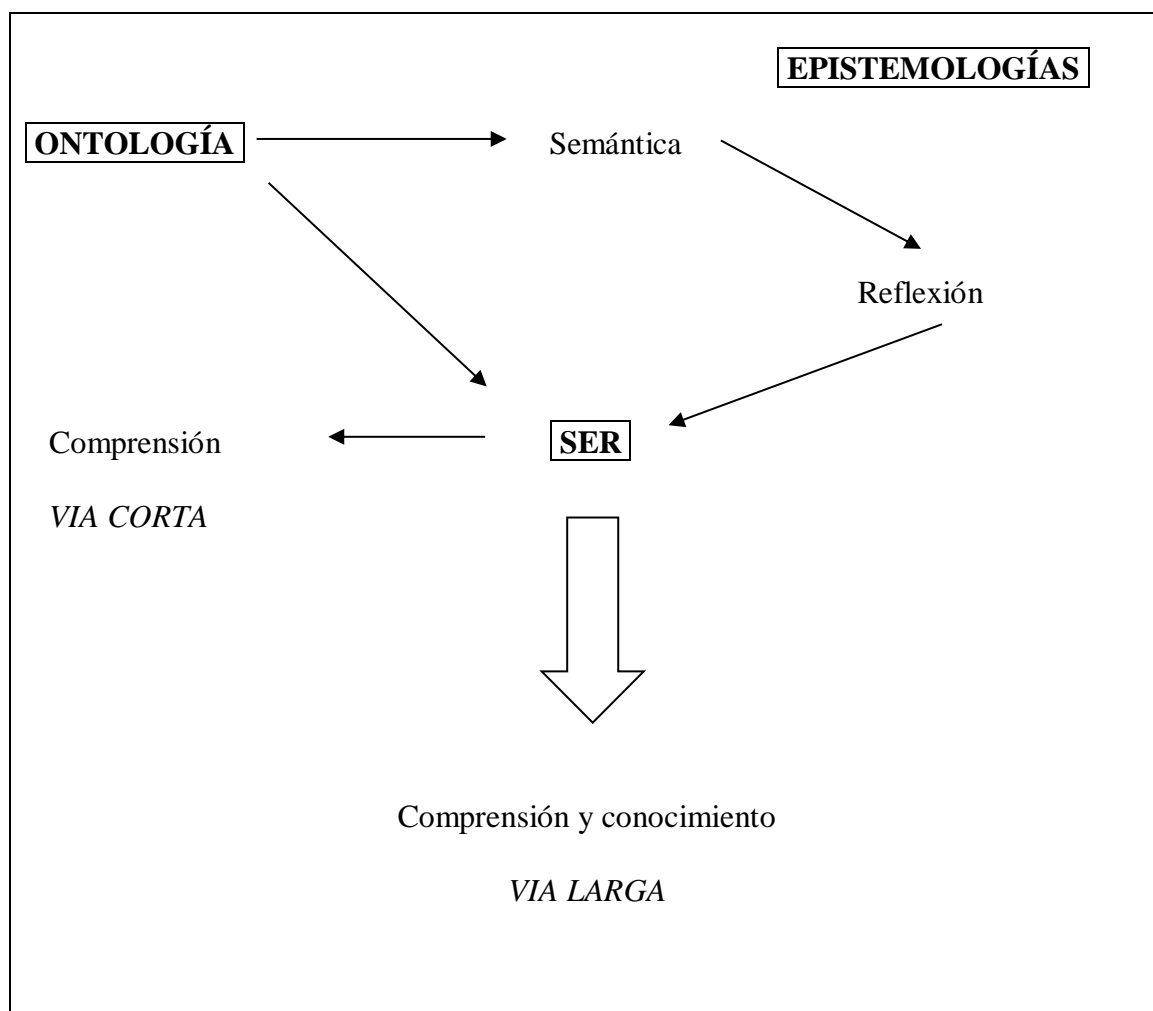
La ontología, evitando problemas epistemológicos o estructurales, se ocupa del ser para encontrar allí el “comprender”, no como un modo de conocimiento sino como un modo de ser.

La dificultad de pasar del comprender, como modo de conocimiento, al comprender como modo de ser, consiste en esto: en la comprensión que es el resultado de una analítica en la que, y por la que este ser, se comprende como tal.

Toda esta problemática justifica que se busque en el ámbito de la fenomenología una estructura receptiva. Es decir, una estructura capaz de recibir el fenómeno: el estructuralismo hermenéutico.

Paul Ricoeur propone recorrer la *vía larga*. Llegar al nivel de la ontología atravesando los problemas epistemológicos o estructurales, es decir, llevar gradualmente la reflexión al nivel de una ontología.

Siguiendo los reclamos sucesivos de la semántica y la reflexión desemboca en una teoría de la significación siguiendo el camino que como decimos Ricoeur denomina la "vía larga": la vía del análisis, de la descomposición en unidades más pequeñas, desvelando posteriormente, por el camino de la "síntesis", la función de la significación. El autor atraviesa los problemas epistemológicos o estructurales para llegar al nivel de la ontología, de la naturaleza del ser.



La vía larga, jalonada por los análisis del lenguaje, puede ser elaborada sobre la base de la elucidación semántica del concepto de interpretación común a todas las disciplinas

hermenéuticas. Esta hermenéutica se organizará en torno al tema central de la significación múltiple o multívoca, o aún diremos más: significación simbólica, en la que la aproximación semántica se encadena a una aproximación reflexiva

<u>Epistemología</u>	<u>Ontología</u>
<i>Estructuralismo</i> (Plano semántico).....	<i>Fenomenología</i> (Plano reflexivo)
Lo que acota.....	-LO SIMBÓLICO-.....La existencia
(Lo que articula)	

Ricoeur encuentra que el problema hermenéutico desemboca en el ámbito de la psicología, encontrando una relación directa entre la fuerza y el sentido, entre la fuerza que conlleva una expresión y el *sentido* capaz de encadenarlos en una sucesión coherente.

En su tratado sobre hermenéutica, y su paradójica, pero necesaria, relación con el estructuralismo y la fenomenología, establece un puente entre la significación y el lenguaje como uno de los problemas técnicos a los que se enfrenta la interpretación textual. Y así llegamos a nuestro propio problema hermenéutico y doctoral: comprender es para un ser finito transportarse, trascender el nivel de las formas particulares para alcanzar la verdad única y subjetiva que encierran. Éste es el objetivo de nuestra tesis al fin y al cabo: la interpretación de un texto no sagrado y no significativo en un primer nivel de lectura, sino todo lo contrario, la interpretación de un texto loco que agoniza en sus deseos de expresión coherente.

<i>Estructuralismo</i>	<i>Fenomenología</i>
Semántica	Reflexión
Lenguaje -----	Expresión
“el cómo del qué”	“el qué”

Dado que según Ricoeur el anhelo más profundo de la hermenéutica es conseguir que la aproximación semántica se encadene a una aproximación reflexiva, vamos a intentar vincular entonces, en nuestro desarrollo teórico, ambos planos a través de los análisis del lenguaje.

*La comprensión de las expresiones multívocas o simbólicas es un momento de la comprensión de sí; la aproximación semántica se encadenará, así, a una aproximación reflexiva.*⁶⁵

5.1.2 EL PLANO SEMÁNTICO: ESTRUCTURALISMO Y HERMENÉUTICA

Semántica, estudio del significado. Del griego “semantikos”, lo que tiene significado.

Significado, sentido o interpretación de signos lingüísticos, como palabras o representaciones formales. Cualquier lenguaje admite una correspondencia con el conjunto de cosas que puede ser descrito por dicho medio de expresión.

El estudio del significado nos acerca de inmediato a la idea de que un texto posee diversos sentidos, por lo que la semántica se organiza según Ricoeur, llevándonos por el recorrido de la *vía larga*, en torno al sentido múltiple, o aún más, en torno a las expresiones simbólicas.

Éste será el concepto nuclear, el “nudo semántico” lo llamará Ricoeur, que aparecerá del lado de la semántica. Las expresiones multívocas se constituyen como expresiones simbólicas que muestran ocultando. El doble sentido que constituye todo texto hace referencia a los mismos procedimientos que definiría Freud sobre la elaboración onírica, las expresiones culturales o el arte.

*Llamo símbolo a toda estructura de significación en que un sentido directo, primario, literal, designa por exceso otro sentido indirecto, secundario, figurado, que no puede ser aprehendido más que a través del primero. Esta circunscripción de las expresiones de doble sentido constituye propiamente el campo hermenéutico (...). Símbolo e interpretación devienen así conceptos correlativos; hay interpretación allí donde existe sentido múltiple, y es en la interpretación que la pluralidad de sentidos se hace manifiesta.*⁶⁶

⁶⁵ Ricoeur, P., (1969) *Hermenéutica y estructuralismo*, ediciones Megápolis, Buenos Aires (1975), p. 15

⁶⁶ Ricoeur, P., op. Cit., p. 17

Hay un problema hermenéutico, hay un problema de interpretación allí donde hay una expresión o un lenguaje simbólico, donde se da la posibilidad de interpretar uno o dos o más significados ante una misma expresión.

Son expresiones de fondo simbólico, es decir, expresiones con un gran potencial de significación, que por otra parte y necesariamente, la racionalización limita.

Ricoeur encuentra que los mecanismos de distorsión puestos en juego en la actividad onírica descritos por Freud, cubren el mismo campo semántico que los procesos simbólicos atestiguados por la fenomenología de la religión, del arte, o de la lingüística. Nos referimos a diferentes modalidades de expresión simbólica en las que Ricoeur buscará las cuestiones de estructura común que son las cuestiones que precisamente quiere determinar.

*No se trata de yuxtaponer dos maneras de comprender, el problema es más bien de encadenarlos. Si la hermenéutica es un recuperar el sentido suspendido en la expresión simbólica, sólo puede considerar el trabajo del estructuralismo como un apoyo y no como algo opuesto.*⁶⁷

Para este estudio de las cuestiones estructurales comunes, que presupone comunes en toda expresión simbólica, Ricoeur se apoyará principalmente en el análisis del modelo lingüístico de Saussure y Jakobson así como en los estudios de antropología estructural de Lévi-Strauss.

5.1.2.1 El estructuralismo lingüístico

El estructuralismo mismo procede de la aplicación del modelo lingüístico a las ciencias humanas. En estos orígenes nos encontramos a Saussure y a Jakobson, para quienes comprender es encontrar la génesis, la forma anterior, las fuentes. Es ahí, en la esencia estructural donde podemos encontrar cuestiones comunes a toda expresión simbólica.

- Saussure.

Saussure comienza distinguiendo entre lengua y habla, entendiendo por lengua el conjunto de las convenciones formales adoptadas por un cuerpo social que conforma en su totalidad un sistema de signos. Y por habla el significado o intención de los sujetos

⁶⁷ Ricoeur, P., op. Cit., p. 37

hablantes. Pero es, sin embargo, en el sistema de signos que adopta una lengua donde Saussure encuentra el “signo lingüístico”, como relevante eje o nexo de unión entre significado y significante. Considera que lo que cuenta es el resultado de esta determinación mutua entre significante y significado, que no son los términos considerados individualmente lo determinante, sino las variaciones diferenciales, *las relaciones* entre unas y otras variaciones las que constituyen este sistema de signos. Que cada signo es arbitrario en sí mismo y es *el sistema* de signos lo que conforma una lengua o una expresión simbólica.

Este hallazgo del concepto de *sistema* en el análisis del modelo lingüístico, introduce una dimensión simbólica en la interpretación del signo lingüístico. Aporta una diferenciación entre signos –iguales– según la diferente relación entre ellos, es decir, según la situación contextual o sistema en que se encuentran.

Esta es una cuestión que nos remite del “cómo” semántico al “qué” reflexivo u ontológico de la comunicación lingüística. Cuestión planteada por Ricoeur en éste su esfuerzo por conceptualizar una hermenéutica estructural atravesada por un propósito ontológico, que podemos rescatar, y además presuponer común, en toda expresión simbólica.

- Roman Jakobson

Jakobson, R. con su estructuralismo lingüístico analiza el doble carácter del lenguaje subrayando la importancia y alcance de este fenómeno en todas las operaciones simbólicas que aparecen en los procesos creativos, situando el lenguaje como sistema de operaciones donde prima la experiencia simbólica, es decir, la experiencia subjetiva, y haciendo este análisis, además, extrapolable a cualquier otro sistema semiótico.

Sirviéndose de la lingüística cuyo objeto de estudio es el lenguaje en todos sus aspectos, Jakobson encuentra en las afasias, como manifestación del lenguaje en trance de descomposición, que las dos operaciones necesarias para el eficaz acto del habla y la comunicación, se encuentran alteradas, abriendo el estudio de la desintegración de las estructuras verbales nuevas fronteras sobre las leyes generales del lenguaje y de su importancia para el estudio de los comportamientos simbólicos, en general.

Hablar implica dos operaciones simultáneas, o dicho sea de otro modo, todo signo lingüístico que opera en el acto del habla eficaz, se dispone según dos modos: Primeramente, el signo se dispone según la *selección* de determinadas unidades lingüísticas de entre todo un código de posibles, y posteriormente se dispone en una

combinación de estas unidades que podríamos llamar microunidades, en unidades lingüísticas de un nivel de complejidad superior.

Seleccionar un elemento de entre todos los posibles implica el esfuerzo o la habilidad del hablante de poder *sustituir* una unidad o elemento, por otro. Estas unidades significativas están ligadas entre sí por una relación interna de *semejanza*, pudiéndose sustituir unos signos por otros del mismo código a través de un proceso de selección o sustitución. La capacidad de efectuar selecciones permite entonces el juego de las sustituciones por una relación interna de *semejanza*.

El código fija e impone unas limitaciones a los sujetos a la vez que supone un fichero de representaciones “prefabricadas” a disposición de la comunicación de los hablantes.

La *combinación* de los elementos seleccionados, alude inevitablemente al contexto, o *contextura*, en el que se encuentra inserto el signo. La capacidad combinatoria de los elementos une entre sí los componentes de un contexto quedando unidos por una relación externa de *contigüidad*.

Paradójicamente, al abordar la desestructuración del lenguaje en las afasias es donde Jakobson nos da las claves de lo que implica o supone el acceso a la dimensión simbólica del lenguaje o del acto de la comunicación. Es la genial aportación de Jakobson, que descubre con el análisis estructural de las funciones del habla, que las funciones de selección y combinación de los elementos, son necesarias pero no suficientes. Que las operaciones de contigüidad y semejanza no se cumplen sin la referencia a unos polos metafórico y metonímico –operaciones simbólicas de selección y combinación, respectivamente- que suponen un avance hacia la función simbólica del lenguaje.

La estructura bipolar del lenguaje, o de otros sistemas semióticos señala Jakobson, implica la complementariedad necesaria de los procesos metafórico y metonímico, encontrándose íntimamente ligados hasta el punto de resultar inseparables en el ejercicio de la función simbólica. Esta dicotomía resulta en extremo significativa para la comprensión del comportamiento verbal en particular y del comportamiento humano en general, pues es lo que precisamente se encuentra dañado en la producción afásica: La fijación en uno de estos polos con exclusión del otro impide una comunicación “con sentido”.

En todo proceso simbólico, tanto intrasubjetivo como social se manifiesta la competencia entre los dos procedimientos metafórico y metonímico. Por ello, en una investigación acerca de la estructura de los sueños, la cuestión decisiva es saber si los símbolos y las secuencias temporales utilizadas se basan en la contigüidad

(desplazamiento “metonímico”, y condensación sinecdóquica freudianos) o en la similitud (“identificación y “simbolismo” freudianos).⁶⁸

Como podemos comprobar en esta referencia, el puente a la psicología está trazado, llegamos en este punto a vincular la gran aportación de Jakobson no sólo en el terreno de la lingüística sino también en el ámbito de la psicología. Los trastornos afásicos no son sólo un trastorno formal del habla sino que hay procesos psicológicos, relacionales, implicados en dicho proceso.

Como nos señala Amaya Ortiz de Zárate en “*Lo imaginario y la psicosis. El trastorno psicótico en un contexto lingüístico*”⁶⁹, los procesos implicados en los dos tipos de trastornos del lenguaje, a saber, afasias de semejanza y de contigüidad, serían análogos a los procesos de desestructuración psicótica. El trastorno psicótico se manifiesta en una destrucción de la estructura del lenguaje, de las dos dimensiones del lenguaje, que se desanudan tal y como podemos ver en las afasias. La pérdida de la dimensión metafórica consiste en una dificultad para establecer un nexo metafórico capaz de transformar los vínculos relacionales en un contexto diferente al habitual. El análisis de las producciones del paciente psicótico en función de la estructura del lenguaje, sirve de criterio para caracterizar las estructuras psíquicas, corroborando los necesarios procesos de elaboración simbólica –o de acceso a la dimensión metafórica- en cada acto particular del lenguaje adelantados por Jakobson.

Sería preciso por tanto introducir lo simbólico como una tercera dimensión en la estructura doble del lenguaje. Una tercera dimensión de la que dependería el sentido subjetivo, el valor único e intransferible del significado en términos de experiencia; su saber –su sabor– del fondo. Cuya aparición no se produce por el mero entrecruzamiento de las otras dos dimensiones –paradigmática / sintagmática; semejanza / contigüidad–, como lo demuestra tanto su ausencia en el lenguaje del ordenador, como en el discurso esquizofrénico. Una dimensión por tanto, que introduce la densidad del sentido. La función simbólica, de la que depende la constitución de los seres humanos en el lenguaje como sujetos deseantes, o viceversa, del lenguaje como intencional (...). Ofreciendo a cambio una existencia no ya ininteligible, no completamente asimilable al discurso, transparente -imaginaria-, sino simbólica,

⁶⁸ Jakobson, R. (1956), *Dos aspectos del lenguaje y dos tipos de trastornos afásicos*, *Fundamentos del lenguaje*, Editorial Ayuso, Madrid, 1973, p. 141.

⁶⁹ O de Zárate, A., “Lo imaginario y la psicosis. El trastorno psicótico en un contexto lingüístico”, *Revista Trama y Fondo*, nº 7, Madrid, (1999).

*basada en la diferencialidad que proviene de la encarnación del símbolo y su inscripción en una cadena temporal.*⁷⁰

Ortiz de Zárate nos ayuda a establecer un vínculo entre los avances de Jakobson sobre la función simbólica del lenguaje realizada mediante las operaciones de contigüidad y semejanza y las aportaciones de Lèvi-Strauss que veremos a continuación. Las operaciones básicas del lenguaje no se cumplen sin la referencia a un sujeto narrativo cuyo deseo rige esta estructura operativa. El sujeto del deseo es el punto de anclaje, de él dependerá la coherencia de las operaciones de sustitución y desplazamiento, que sólo pueden ser producto de un relato. El relato del mito originario, afirmará Lèvi-Strauss, es el que hace posible la función simbólica por la relación entre el carácter universal de éste y la producción subjetiva individual.

5.1.2.2 La antropología estructural de Lévi-Strauss:

Lévi-Strauss considera la aportación lingüística como una verdadera revolución por el alcance de las perspectivas que ofrece, ya que Jakobson aporta una importante generalización del estructuralismo, no sólo en el campo de la lingüística sino más allá de esta disciplina.

En el terreno de la antropología estructural, y más en concreto en el estudio de los sistemas de parentesco, encuentra Lévi-Strauss una estructura similar a la de los fenómenos lingüísticos, en ellos el sistema no está en el nivel de los términos individuales sino en el de los *pares de relaciones*, de forma análoga a lo que veíamos que sucedía con los *sistemas de signos* en el lenguaje. Estos sistemas de parentesco suponen unas relaciones vinculares que son la expresión de una tradición cultural histórica repleta de significado simbólico. En ellos, sólo son significantes los pares de opuestos y en general los elementos diferenciales. Las articulaciones se orientan hacia una lógica de oposiciones y correlaciones, hacia un sistema de diferencias o de relaciones lógicas.

El parentesco es en sí mismo un sistema de comunicación y en este sentido es comparable con la lengua: El sistema de parentesco es como un lenguaje; que como todos, no es un lenguaje universal en el sentido de que pueden preferirse otros medios de expresión.

⁷⁰ O de Zárate, A., op. cit. p. 127-128.

Pero, las aportaciones de la eficacia simbólica van mucho más allá, pues el aparato estructural que descubre y reconoce Strauss en el texto indígena proceden del descubrimiento del relato mítico, único y –ahora sí- universal.

No sólo el lenguaje estructura, el mito originario es capaz de estructurar la experiencia subjetiva y en esto residiría la eficacia de la expresión simbólica, que induce en el plano subjetivo o individual un mito capaz de producir una reorganización estructural curativa. Esta estructura mítica es inconsciente y universal por lo que, para Strauss, el inconsciente deja de ser refugio de singularidades individuales, pasando a ser el portador de una función: la función simbólica, específicamente humana y que en todos los hombres se ejerce según las mismas leyes.

*Ya sea el mito recreado por el sujeto reduccionismo de la experiencia individual o de la subjetividad o sacado de la tradición, de estas fuentes, individual o colectiva (entre las cuales se producen constantemente interpretaciones e intercambios), el inconsciente solamente extrae el material de imágenes sobre el cual opera, pero la estructura es siempre la misma, y por ella se cumple la función simbólica (...) lo cual nos permite comprender por qué el mundo del simbolismo es infinitamente diverso en su contenido, pero siempre limitado en sus leyes.*⁷¹

Para Strauss el inconsciente es un lugar vacío, órgano, que de forma análoga a las funciones que le son propias al estómago, se limita a una función específica: imponer leyes estructurales a elementos inarticulados que vienen de otra parte. Estas leyes son las mismas en todas las ocasiones y para todos los individuos, minusvalorando, por decirlo así, la experiencia subjetiva frente al contenido y la forma mítica universal, que prevalece sobre el contenido del relato individual.

Llegados a este punto, y abogando por la interpretación hermenéutica, Ricoeur se pregunta si el conocimiento de la estructura simbólica puede satisfacer el conocimiento de la recuperación de las intenciones significantes, reabriendo el debate de la relación entre la inteligencia estructural y la inteligencia hermenéutica.

Ricoeur cuestiona el potente análisis estructuralista aportado por la lingüística y la antropología, con la intención de poder integrar el punto de vista reflexivo y proseguir así el camino que ya nos anunció y que él llama el camino de “la vía larga”. Los reclamos de la función de la significación harán que ponga en duda la suficiencia estructuralista, pero no tanto por las propiedades inductoras y de gran eficacia simbólica que poseen ciertas estructuras, finalmente homólogas y capaces de constituirse en

⁷¹ Levy Strauss C. (1985), “La eficacia simbólica”, *Antropología Estructural*, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1977.

diferentes individuos, sino por el valor hegemónico que Levi-Strauss concede a la *forma* mítica, frente al de la experiencia individual y subjetiva.

Las leyes estructurales que operan en el inconsciente deben articularse con los datos de experiencia individuales, para hacer posible la transformación de una estructura vacía en una estructura simbólica.

Y tanto las leyes estructurales inconscientes, y universales, como los datos de experiencia subjetivos, sólo adquieren sentido en relación a un mito, en forma de relato.

Es el contenido mítico subjetivado el que da sentido a la estructura, y no sólo que la ley estructural prevalezca sobre el contenido.

Los símbolos y mitos que contiene la tradición, tienen un sentido profundo que excede con mucho a cualquier interpretación histórica, en el sentido de “puntual”, haciéndose así posible la individuación o subjetivación de la experiencia simbólica. El método estructural no agota la reserva de sentido del símbolo sino que éste queda listo, por su carga excedente de sentido potencial, para su nuevo empleo en otras estructuras tan nuevas como únicas.

La reutilización de símbolos reposa en su riqueza semántica, siendo precisamente este excedente inicial de sentido lo que motiva tradición e interpretación. Pues de otro modo todo estaría ya dicho y no habría nada más que aportar. No quedaría espacio para la experiencia actual. La tradición es capaz de reencarnarse en las diferentes estructuras, más por la sobredeterminación de los contenidos que por la permanencia de las estructuras.

Considera Ricoeur que paradójicamente la estructura lleva la función a la vez que la disipa. El simbolismo, o el mensaje, se sitúan entre una estructura que lo constituye y un efecto de sentido edificado sobre la base de dicho funcionamiento estructural.

La hermenéutica propone la forma de tratar el simbolismo, y para ello es necesaria la recuperación de sentido aportada por el sujeto del deseo. En la hermenéutica la interpretación está en el punto de unión de lo lingüístico y lo extralingüístico, *entre el lenguaje y la experiencia vivida*.

La realidad lingüística está constituida por los signos del lenguaje, campo que aborda la lingüística estructural, mientras que la realidad no lingüística nos lleva a esa vasta región que Ricoeur llama “la semántica del deseo” para designar el lazo entre las relaciones de fuerza (realidad no lingüística que Freud llama pulsión) y las relaciones de sentido (enlaces representativos y afectivos) que son el medio de expresión donde viene a decirse el deseo: síntomas, sueños, mitos, etc. Freud nos enseña cómo el doble sentido

forma parte de la potencia misma del símbolo, el cual encierra los contenidos universales –pero también los datos de la vivencia individual concreta-, de lo que quiere ser expresado; que tanto en el sueño, como en el arte, como en los síntomas, la propia organización interna diseña la diversidad de las interpretaciones posibles.

El signo tiene intención acumulativa, se nos muestra potencialmente simbólico. Un mismo signo puede designar una cosa sin dejar de designar la otra. Es una fuente fecunda de ambigüedades, el receptáculo perfecto para acoger un simbólico mensaje situado en relación a su sentido múltiple. El mensaje simbólico se nos aparece como una dimensión de sentido, edificado sobre el funcionamiento más elemental de los signos.

En el acto del habla, y no en el reduccionismo del análisis de lenguaje, es donde emerge la expresividad y la problemática funcional. Hablar es el acto por el que superamos la clausura del universo de los signos. El signo se supera y se hace símbolo en su articulación –textual- que el habla procura.

La tarea hermenéutica consiste en recuperar del lenguaje lo que el modelo estructural excluye. Cuanto más nos alejamos del plano de la manifestación surge la apertura del lenguaje. Tal vez lo que excluye el lenguaje es lo que comunica el habla en su efecto de retorno al “decir”.

5.1.3 EL PLANO REFLEXIVO: FENOMENOLOGÍA Y HERMENÉUTICA

En su análisis de largo recorrido Ricoeur tratará de conceptualizar e integrar en el discurso semiológico lo que la antropología estructural hemos visto que viene, no obstante, pretendiendo. Pero para nuestro teórico hay algo que la antropología filosófica sigue dejando fuera. Llámesele conciencia, idea o desdoblamiento del espíritu, son esos *efectos de significación* los que no acaba de asir el puno de vista estructuralista y que la filosofía reflexiva, sin embargo, intentará comprender.

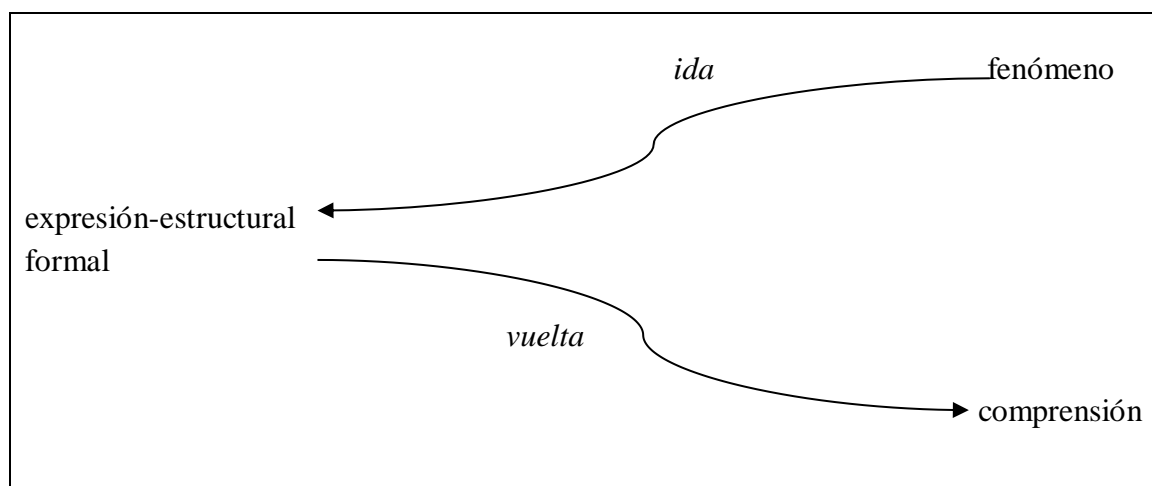
Se trata de actualizar la íntima relación entre el signo -la lengua constituida por signos, y las significaciones en las cuales se objetiviza. Ese investimento del signo corre el riesgo de volverse contra la significación misma, pues la subordinación de la idea al acto o signo que la representa afecta al destino de la representación. La lengua, el sistema, el código, se convierte para el estructuralismo en aquello que hay que comprender, y no en lo que permite comprender.

Para evitar esta trampa tenemos que recorrer, dice Ricoeur, el camino inverso. Es este un acto *espiritual* que trata de reencontrar el pasaje del código a la significación, es como construir un puente fecundo entre el espíritu y las formas concretas. Si tuviésemos

que elegir un solo término para resumir este juego de manifestación y ocultamiento, habría que elegir la palabra *fenómeno*.

*El fenómeno es la manifestación, en una “expresión comprensible”, de una operación interior que no puede estar segura de lo que es a menos que se esfuerce por alcanzar dicha expresión... porque jamás producimos el acto total que reunimos y proyectamos en el ideal de una opción absoluta. Siempre debemos apropiarnos de lo que somos mediante las expresiones múltiples de nuestro deseo de ser.*⁷²

Se trataría de recorrer el camino inverso al llevado a cabo por los procesos expresivos, y desvelar así el investimento del signo procurando que éste, el investimento, no se vuelva contra lo velado.



Esta ley del fenómeno que defiende Ricoeur, es al mismo tiempo ley de expresión y de ocultamiento. Encuentra además que es ley de todo símbolo y que, por otra parte, ya lo ha demostrado el psicoanálisis.

Freud pone el acto de existir en el eje del deseo –inconsciente–, de lo que resulta una interpretación más ontológica, pero a su vez estas aportaciones van a suponer un reduccionismo a la conciencia reflexiva o una antifenomenología de la conciencia del ser, que modifica o actualiza la propia interpretación hermenéutica, pues perdemos seguridad en la conciencia inmediata que ya no es ni principio, ni juez, ni medida de todas las cosas.

El psicoanálisis y su punto de vista tópico, reducen la conciencia a un cierto parecer signo o acto. La conciencia se haya separada de su propio sentido por un obstáculo que

⁷² Ricoeur, P., *Hermenéutica y estructuralismo*, ediciones Megápolis, Buenos Aires (1975), p. 122.

no domina ni conoce, como bien demuestran las producciones sintomáticas, oníricas o artísticas. La propia dinámica de la represión y de lo inconsciente, hace que se requiera de una técnica de la interpretación que se adecúe a las distorsiones y a los desplazamientos propios de todo *fenómeno* significativo que quiere ser expresado.

La conciencia sigue los mismos pasos expresivos que un síntoma, que se manifiesta como algo formal, sofisticadamente estructurado, y que eso sí, disfraza, oculta o vela, algo diferente que desconoce o quizá, haya olvidado.

5.1.3.1 Aportaciones del psicoanálisis a la hermenéutica:

El cuestionamiento del psicoanálisis supone un gran desafío para la semiología y Ricoeur incorpora esta línea de investigación teórica para dotar de densidad e importancia al acto creativo y/o expresivo, frente a las leyes contextuales estructuralistas.

Ricoeur nos lleva a un Freud que reduciendo el valor de la conciencia a algo así como el “acto de lo representado”, algo casi conductual, nos adentra en los trascendentes misterios de lo velado. De lo que permaneciendo reprimido se mantiene oculto constituyéndose en aquello que quiere ser expresado. Esto es lo que sería el propósito último, ontológico, de todo exegeta, la conceptualización de los contenidos que la interpretación hermenéutica quiere significar.

Ricoeur encuentra que los mecanismos de distorsión puestos en juego en las teorizaciones freudianas sobre la dinámica inconsciente, cubren el mismo campo semántico que los procesos simbólicos atestiguados por la fenomenología de la religión -recordemos que la hermenéutica está ligada en origen a los escritos de inspiración divina-, por lo que busca en estas diferentes modalidades de expresión simbólica las cuestiones de estructura común que son precisamente las que quiere determinar:

- Cuestiones de estructura común de las expresiones simbólicas.
- Determinar la estructura de la expresión simbólica.

El psicoanálisis se esfuerza en descifrar efectos de sentido que son relaciones de fuerza entre el sentido aparente y el sentido oculto, así como en descubrir las analogías existentes entre los sucesos individuales y los culturales. Daría cuenta de lo que quiere ser expresado para poder hacer resurgir un ser de la significación, un sujeto del deseo que habita, condiciona y da sentido a la estructura. Y lo hace desde el análisis de la dinámica sintomática de los pacientes y de las producciones oníricas principalmente,

pero también a través del análisis paralelo de los mitos, tradiciones y producciones culturales, artísticas y religiosas de la civilización.

El descubrimiento del inconsciente, y aún más allá, de lo inconsciente, coloca los contenidos originarios en un lugar velado más allá de la conciencia.

Estos productos no son inteligibles bajo la misma lógica del discurso consciente; no responderían a la lógica del método lingüístico, que hemos comentado anteriormente y que Ricoeur describe como perteneciente a la lógica del camino expresivo “de ida”. Freud nos descubre que la conciencia está separada de su propio sentido por un obstáculo que ni domina ni conoce, por lo que las categorías del lenguaje no regulan el acceso al conocimiento del inconsciente.

Freud, avanzando las magistrales aportaciones de Lévi-Strauss, sostiene que la psicología de las masas se comporta de la misma manera que la psicología del individuo. Así como éste último sufre la irrefrenable tendencia de los sucesos traumáticos acaecidos en el pasado por conquistar el acceso a la *sensible* conciencia, los rituales sagrados –colectivos- responden a una expiación necesaria de la culpa histórica, inconsciente u olvidada, propia de la evolución social. El psicoanálisis sienta las bases de lo que más tarde Levi-Strauss completará con sus aportaciones transculturales sobre la existencia de unas estructuras míticas y universales de gran eficacia simbólica tanto en el terreno sociocultural como en el individual.

De modo que, en el psiquismo inconsciente del individuo subsisten las huellas de las impresiones propias, reprimidas, inaccesibles a la conciencia, pero capaces de conciencia, junto a fragmentos de origen filogénico ya existentes al nacer. Fragmentos de una herencia arcaica con mayor dificultad de acceso a la conciencia, pero que al igual que las impresiones precoces individuales, conservan todo su empuje y tendencia a irrumpir hacia la conciencia.

Cuando estudiamos las reacciones frente a los traumas precoces, quedamos sorprendidos, al comprobar que aquellas no se ajustan a la propia vivencia del sujeto, sino que se apartan de ésta en una forma que concuerda mucho más con el modelo de un suceso filogenético. La herencia arcaica del hombre no sólo comprende disposiciones, sino también contenidos, huellas mnemónicas de las vivencias de generaciones anteriores. Si aceptamos la conservación de tales huellas mnemónicas en nuestra herencia arcaica, habremos superado el abismo que separa la psicología

*individual de la colectiva, y podremos abordar a los pueblos igual que al individuo neurótico.*⁷³

Al igual que los rituales religiosos y las tradiciones culturales cumplen una función reparadora altamente compleja a nivel social, por la incorporación simbólica en el orden de la realidad social, de contenidos atávicos de difícil concienciación, los sucesos traumáticos acaecidos en la psicología del individuo en el pasado y posteriormente olvidados, se conservan en un estado peculiar que no responde al olvido sino al estado “reprimido”, el cual conserva toda su energía y empuje en el inconsciente. Pero eso sí, de forma aislada con respecto al resto de los procesos intelectuales. Siendo esta la circunstancia que los hace generar síntomas.

Lo curativo, sería el resultado de un proceso de articulación simbólica de la propia experiencia traumática o dolorosa con el resto de los procesos intelectuales. Así como de su ligazón, y comprensión, a través de un cierto relato mítico –de alcance socializador-, capaz de reorganizar la experiencia individual.

Amaya Ortiz de Zárate pone en relación los hallazgos de Freud en lo que respecta a la relevancia del mito edípico en la constitución psíquica del ser humano, con las aportaciones de Lévi-Strauss sobre la existencia de una ley mítica y universal capaz de estructurar el inconsciente. Además, concluye Amaya, Lévi-Strauss desborda o supera magistralmente el marco estructuralista ya que demuestra con la ley simbólica que la estructura no es ya sólo la propia del lenguaje (según nos señalaba R. Jakobson) sino la de un mito.

Ortiz de Zárate en su análisis sobre el texto de *El hombre de los lobos*⁷⁴ señala cómo ya Freud pasa aquí, de considerar el relato edípico como una fantasía de carácter universal, a otorgarle el estatuto de mito originario universal. En el análisis terapéutico del caso Freud deduce que no existiría diferencia en la técnica terapéutica, entre optar por la realidad o la fantasía al considerar la escena como una escena primaria, en el sentido de real y originaria, o tan solo como una fantasía. Concluye además que la escena primaria, como estructura simbólica de contenido ancestral, habría de ser forzosamente un material heredado, una herencia filogénica de la especie, sin que ello excluya su adquisición por la experiencia personal. De este modo Freud ya ha puesto en relación, según Amaya, la experiencia individual del paciente con el mito originario, universal e inconsciente, del que más tarde nos habla Lévi-Strauss. El proceso terapéutico resulta

⁷³ Freud S. (1939), *Moisés su pueblo y la religión monoteísta*, Obras Completas, vol. IX, Biblioteca Nueva, Madrid (1975), p. 3301.

⁷⁴ Ortiz de Zárate, A. “Freud (1914/1919/1923), Jakobson (1956), Levi-Strauss (1958)” Rev Trama y Fondo nº 26, Madrid 2009.

de establecer una relación entre la producción subjetiva y el mito originario. Un mismo fenómeno, que se manifiesta en una misma estructura simbólica, y que atravesado por la experiencia subjetiva, tiene un carácter sanador.

Así entendido el proceso de simbolización, daría cuenta de una producción subjetiva que, estando atravesada por la ley simbólica, ley que garantiza el carácter individual a la vez que colectivo de un mito, nos con-forma, estructura, y cura, en su caso.

5.1.4 EL CUESTIONAMIENTO DE LA HERMENÉUTICA

En resumen, todos estos teóricos descubren o señalan de alguna manera que en los aspectos formales o estructurales de todo fenómeno expresivo aparecen unos términos “vinculantes” entre estructura y fenómeno cuya conceptualización resulta de una gran dificultad.

Saussure, por su parte, encuentra que es en las relaciones entre signos, en las variaciones diferenciales que encontramos entre ellos y que hacen que la lengua se constituya como un *sistema* de signos, donde radica el acto comunicativo.

Jakobson, por la suya, con su estudio sobre las afasias y la estructura bipolar del lenguaje, descubre que la comunicación eficaz implica la necesaria complementariedad de los aspectos tanto formales, como *los relacionales*.

Levi-Strauss, nos aportará que el significado, o la eficacia de las relaciones vinculares, no está en el nivel de los términos individuales, sino que son la expresión de una tradición de *parentesco* repleto de significado simbólico.

El psicoanálisis, planteando un gran desafío para la semiología, parece llevarnos en un primer momento a una interpretación más ontológica, pero con sus objeciones se convierte en una aventura de deconstrucción, o duelo, para la filosofía reflexiva, o fenomenológica, pues, ni la conciencia ni el yo están ya en la posición de origen, de modo que la conciencia inmediata engaña...

La encarnación del psicoanálisis en la filosofía reflexiva nos hace perder la seguridad de la conciencia en el sentido de lo que yo soy no está dado, sino ocultado. Ahora la pulsión es anterior a la conciencia y reside en el núcleo del inconsciente, poniéndose el conocimiento en el eje del deseo inconsciente, de base pulsional, el cual ha de ser *articulado* con el resto del psiquismo consciente.

*Antes de que el sujeto se plantee consciente y voluntariamente, ya existía en el ser en el nivel pulsional. Esta anterioridad de la pulsión con respecto a la toma de consciencia y a la volición significa la anterioridad del plano óptico con relación al nivel reflexivo, la prioridad del soy sobre el pienso. De ello resulta una interpretación menos idealista, más ontológica, del cogito. El acto puro del cogito en tanto se plantea de manera absoluta, no es más que una verdad abstracta y vacía, tan vana como invencible. Debe ser mediatizada por medio de la totalidad del mundo de los signos y de la interpretación de dichos signos. El largo rodeo es precisamente el de la sospecha.*⁷⁵

Pero nos recuerda Ricoeur que no se trata de yuxtaponer dos maneras de comprender, que el problema es más bien encadenarlos. Si la hermenéutica es un recuperar el sentido suspendido en la expresión simbólica, sólo se puede considerar el trabajo del estructuralismo como un apoyo y no como algo opuesto.

Así que los aspectos formales dejarían de protagonizar la función del lenguaje, pues estos han de fusionarse con el medio significante total en una trama de signos estructurantes con constante capacidad resignificativa. En este sentido, la fenomenología es la única que abre el espacio de la significación, y por lo tanto del lenguaje simbólico, al tematizar la actividad intencional y significante del sujeto que percibe, actúa y habla, en algo más que un hábil ejecutor de la compleja red semiótica en que se manifiesta el lenguaje.

Pero la estructura lingüística, además de representar un medio de comunicación, como lo representa también el arte, un sistema en el cual todos los elementos concurren para posibilitar la intención significativa –incesante en la búsqueda de la significación-, contiene un cierto saber que viene de las palabras anteriores de otros hombres y que queda depositado (en lo estructural) hasta convertirse en ese “haber” mediante el cual puedo dar un contenido -el contenido que motiva mi intención significativa-.

*El orden semiológico –sólo atañe a la correcta articulación de signos. Algo formal- es el conjunto de condiciones de articulación sin el cual el lenguaje no podría existir. Sin embargo lo articulado como tal aún no es el lenguaje, se puede denominar lengua y sólo es una existencia meramente virtual (...). El signo es un signo vacío del cual cualquiera puede apropiarse. El signo espera allí en mi lengua, como un instrumento disponible para convertir esa lengua en discurso mediante la apropiación que hago de ese signo vacío.*⁷⁶

⁷⁵ Ricoeur P., op. Cit., p. 47

⁷⁶ Ricoeur P., op. Cit., p. 159.

Si lo semiológico trata sobre los aspectos formales de la lengua como conjunto bien enarbolado de signos, complejos pero vacíos, lo semántico trata del habla, de la esencia que late detrás de las palabras, del efecto que provoca el discurso, que refiere, además del conocimiento y manejo de la estructura lingüística, a la articulación de una intención, de un deseo que nos remita aun inconscientemente, al relato mítico originario.

El lenguaje no es fundamento ni objeto, es mediación, es el medio. Esto es, una técnica al servicio de la intención significativa que provoca en mí la imperiosa necesidad de cubrir a través de una construcción expresiva y simbólica, ese vacío.

Un vacío que deberán colmar ¿las palabras? Sí, pero no unas palabras cualesquiera, han de ser palabras verdaderas, además de eficaces por simbólicas. Y es que la aventura deconstructiva, o duelo, que plantea el psicoanálisis a la filosofía reflexiva sacando a la conciencia de una posición originaria de saber, deja un gran vacío. Es el vacío que deja el signo en su más objetiva significación. Y que supone para la subjetividad el encuentro con la nada, que es lo mismo que el encuentro desestructurante con lo real.

El proceso es pulsional desde el punto de vista de las energías empleadas ya que:

En la naturaleza este vacío es cubierto por el instinto, fuerza natural que responde y afronta lo real. Pero en el hombre el instinto ha perdido su objeto real por lo que el deseo es representado a través del lenguaje. Todo este marasmo energético, que en origen es pulsional, se expresa a través del lenguaje/signo; por eso la necesidad de demostrar que el signo no es una cosa vacía. El objeto, y su accesibilidad, o su demanda, tiene que pasar de ser pulsional u originario (primitivo, primario, instintivo) a libidinal y creador.

El psicoanálisis ofrece una fuerza de sentido, unos “efectos de sentido” dirá Ricoeur, con los que Freud consigue dotar de una densidad incommensurable al acto expresivo.

El discurso psicoanalítico descifra efectos de sentido que son relaciones de fuerza: de ahí su aparente ambigüedad. En la interpretación se separan las relaciones de sentido entre un sentido aparente y otro oculto, que se encuentran imbricadas en relaciones de fuerza operando con nociones que pertenecen a dos planos de coherencia diferentes, a dos universos de discurso diferentes, el de la fuerza –que responde a la lógica de la pulsión inconsciente- y el del sentido –que responde a la lógica del relato del deseo... inconsciente-. Estas relaciones de fuerza se anuncian o se disimulan en relaciones de sentido y, a la vez, las relaciones de sentido expresan y representan relaciones de fuerza.

Pero cuál es el relato originario, ese relato mítico capaz de articular o estructurar esa fuerza pulsional que nos habita y de la cual procuramos su expresión. ¿Cuál es la simbólica del vacío pulsional? Aquí es donde el psicoanálisis aporta un elemento estructurante fundamental. : Edipo, y la caída de la identificación originaria. Ese mito originario que hace ley.

Siguiendo a Amaya Ortiz de Zárate en su magnífico estudio comparativo del texto de *El hombre de los lobos* de Freud, la lingüística de Jakobson y las aportaciones de la antropología estructuralista de Lévi-Strauss, y encajándolo ahora con las deducciones hermenéuticas de Ricoeur, lo que aparece en la superficie de todo análisis de estructura, no es lo esencial, sino que está determinado por lo que permanece inconsciente, y por lo tanto, no aparece.

Todo conduce pues a la representación y posible aceptación de la castración a partir de la escena primaria, origen de la diferencia sexual y verdadero núcleo traumático de experiencia en la última teoría freudiana, cuya elaboración, espoleada por el enigma de la psicosis, aquí empieza.

Pero si se trata de experimentar la caída de la identificación imaginaria, y por tanto de un auténtico encuentro con lo real implícito para siempre en el encuentro con el sexo, se hace patente la necesidad de introducir ahí un mito originario que sostenga al ser en ese trance, dando cuenta del origen de lo que está en juego: un sujeto del inconsciente, sustento de la función simbólica y del deseo sexual”.⁷⁷

He aquí las reflexiones sobre la semántica del deseo con las que concluye y clausura Ricoeur. El carácter del itinerario hermenéutico es circular, alternativamente a la función simbólica y a su raíz pulsional y existencial. No es un círculo vicioso, muy al contrario es el círculo vivo de la expresión y del ser expresado.

Esta es la respuesta a la pregunta inicial de Ricoeur:

Una filosofía reflexiva que habiendo asumido a fondo las correcciones y las instrucciones del psicoanálisis y de la semiología, emprenda el camino largo y tortuoso de una interpretación de los signos, privados y públicos, psíquicos y culturales, donde se expresen y expliciten el deseo de ser y el esfuerzo por existir que nos constituyen.⁷⁸

⁷⁷ Ortiz de Zárate, A. “Freud (1914/1919/1923), Jakobson (1956), Levi-Strauss (1958)” Rev Trama y Fondo nº 26, Madrid 2009, p. 84.

⁷⁸ Ricoeur, P., op. Cit., p. 171.

5.2 LA CIENCIA SEMIÓTICA

5.2.1 JULIA KRISTEVA.

Julia Kristeva nos introduce en el terreno de la semiótica advirtiéndonos de entrada que la lengua es algo portador de sentido, lo que lleva a los teóricos a la necesidad de reivindicar la extensión y alcance del lenguaje como algo mucho mayor. Esta necesidad surge de la observación de que la lógica de la epistemología comunicativa que anima a la semiótica, conduce a reducir la problemática del lenguaje al campo exclusivo de la significación objetiva.

Recordemos la aportación de Saussure a la semiótica moderna, la cual, podríamos decir, supone una psicologización de la semiótica. En palabras del propio Saussure *corresponde al psicólogo determinar el lugar exacto de la semiología*⁷⁹ de lo que se desprende la necesidad de la elaboración de una Teoría General del Lenguaje o del funcionamiento simbólico, en el que la semiótica se reubique ocupando un lugar delimitado e indispensable. Esta nueva Teoría general del Lenguaje haría posible el pasaje de la consideración del signo lingüístico como tal, a la expresión simbólica.

Lo que denuncia y señala Saussure con su ya comentada distinción entre lengua y habla, es aquello que falta en la lógica del lenguaje comunicativo, a saber, el lugar del sujeto. Un sujeto, único, que dota de diferencias el sistema de signos de naturaleza homogénea y convencional. Este sistema de signos, objeto de estudio de la semiótica, permite a los individuos comunicarse, pero no comporta en sí mismo una comunicación eficaz y diferenciada, pues es precisamente el individuo, en su actuación hablada, el que introduce las diferencias en el sistema de códigos preestablecido. Así, nos situamos en un terreno fundado por Saussure, en el que definimos la lengua como un sistema estructurado de diferencias.

En este mismo sentido, según nos señala Jesús Glez. Requena en *Los Tres Registros del Texto*⁸⁰, la aportación de Saussure a la semiótica moderna supone un gran desafío que implica la recuperación de un ámbito del lenguaje que escapaba a la lengua: el ámbito del habla, o lo que es lo mismo, -el ámbito del sujeto- que dota de sentido a la lengua.

⁷⁹ Saussure, F. de, *Curso de lingüística general*, Akal, Madrid 1980, p. 31.

⁸⁰ Glez. Requena, J. “Los tres registros del texto”, ponencia presentada en el II Congreso de la Asociación Internacional de la Semiótica de la Visual, Bilbao, 14-12-92.

*Al separar la lengua del habla se separa al mismo tiempo: 1. Lo que es social de lo que es individual; 2. Lo que es esencial de lo que es accesorio y más o menos accidental.*⁸¹

Esta reintroducción fundamental de la cuestión del sujeto supone necesariamente el encuentro de la lingüística en general y del sistema semiótico en particular, con un cuerpo singular, único y subjetivo, de cuyo entrecruzamiento surgiría el verdadero discurso de la enunciación objeto de estudio de una teoría general del lenguaje.

En esta línea de reivindicación e investigación Saussuriana se sitúa Kristeva acercándose, junto a él, a una ontologización de la teoría lingüística que redefinirá inevitablemente el alcance y el objeto de estudio de la semiótica.

*La semiótica es una instancia que piensa las leyes de la significancia sin dejarse bloquear por la lógica del lenguaje comunicativo en la que falta el lugar del sujeto. El sistema científico es extraído de su banalidad y se le añade una profundidad que piensa las operaciones que le constituyen –un fondo que piensa la actividad significativa... Es justamente el lugar semiótico el que refunde la distinción filosofía/ciencia: lugar... de la articulación que permite la constitución de una gnoseología materialista, es decir, de una teoría científica de los sistemas significativos*⁸².

En ese lugar errado u omitido hasta ahora por los sistemas científicos, en el que ahora señalamos el entrecruzamiento de la experiencia subjetiva que aporta el sujeto a la cadena de significantes lingüísticos, es donde situaríamos el objeto específico de la ciencia semiótica: el texto. Porque el texto excava una vertical en los sistemas significativos que lo constituyen, los signos, buscando modelos para esa nueva significancia representativa de la intención comunicativa que introduce el sujeto.

El texto, nos dice Kristeva, es el objeto que permitirá quebrar la mecánica conceptual, pues permite esa transformación que introduce la consideración de un doble proceso de producción y de transformación de sentido. Intento que culmina en una reconsideración de una teoría del lenguaje que no sólo se conforma con una teoría de la significación – propiamente semiótica- sino también como una teoría de la experiencia del sujeto en el lenguaje.

Éste es el terreno pantanoso para la epistemología positiva y sobre el que parece no poder decirse nada, en el sentido de que no puede articularse –fácilmente- como significación.

⁸¹ Saussure: op. cit., p. 40.

⁸² Kristeva, J. *Semiótica I*, Edit. Fundamentos, Madrid, 1978, p. 27.

Pero González Requena puntualiza que, el no poder codificar semiológicamente la experiencia, no quiere decir que no se la pueda y deba conceder una magnitud propia en el discurso teórico.

*Pues se trata de una magnitud que puede ser detectada a través de los efectos, de polarización o de quiebra, que produce en los espacios constituidos de significación, es decir, en los discursos. Y una magnitud, por cierto, que se puede incluso medir, en la medida en que desempeña un papel nuclear en el proceso de la enunciación. Debiéramos, por eso, aprender de los físicos, de los químicos, de los astrónomos: ellos no sólo operan con locus, con estructuras, sino también con tensiones, con magnitudes tensionales. Resulta, a este propósito, notable que muchos semióticos parezcan no haber oído nada de algo que debe interesarlos epistemológicamente tanto como la teoría de los sistemas. Pero es un hecho que la semiótica, en tanto disciplina estructural, espacial, se resiente a pensar en términos tensionales. Sin embargo, la enunciación, en tanto proceso, constituye propiamente una magnitud tensional. Y esta es la prueba: la experiencia genera discursos, discursos que no pueden procesar como significación esa fuerza, esa magnitud que los ha generado.*⁸³

Entonces, como dice Kristeva, más que de una semiótica, hablaríamos de un nivel semiótico: el que corresponde al nivel de la formalización de los sistemas significativos que articularían, en su caso, el significado simbólico entre sus redes.

*En efecto, el texto es precisamente lo que no puede ser pensado por todo un sistema conceptual en que se basa la inteligencia actual, pues es justamente el texto quien dibuja sus límites. Interrogar a lo que rodea el campo con cierta lógica conocedora a fuerza de estar excluido de él, y que permite por su propia exclusión que se prosiga una interrogación, a él ciego y por él apoyado: es sin duda el paso decisivo que debe intentar una ciencia de los sistemas significativos.*⁸⁴

Trabajar la lengua supone la confrontación con un concepto de texto que, como decíamos, atravesando la superficie del habla encontramos esa *significancia* que el lenguaje comunicativo y representativo no recita, explicita o manifiestamente, pero sí lo señala en forma latente. Así como nos explica Freud que sucede, de forma análoga, respecto al “lenguaje” oculto de los sueños.

Con el término *significancia* define Kristeva eso que el sujeto hablante deposita en una cadena significativa y signifiante gramaticalmente estructurada produciendo modelos

⁸³ González Requena, J., “El texto: Tres registros y una dimensión”, Rev. *Trama y Fondo* n° 2, (1997), p. 19

⁸⁴ Kristeva, J., *Semiótica I*, p. 30

análogos o isomorfos entre sí. Este trabajo pone en cuestión las leyes de los discursos establecidos llegando a los tabúes sociales e históricos que constituyen esa otra parte no asible de la experiencia humana.

Esa parte no fácilmente representable en el texto se debe a que éste se plantea en lo real que lo engendra. Es decir, que la producción textual se liga doblemente, por un lado por su relación con lo real, refiriéndonos con ello a lo que accede desde la propia experiencia, única y subjetiva de cada sujeto, y por otro, a través de lo social, que lo dota de una red significativa que hace posible su codificación y comunicación.

Pero bien ajusta Kristeva los límites del texto respecto de lo real, dejando claro que éste no domina ni determina un exterior real, sino que allí donde el texto significa, representa, participa, transforma lo real, sin clausurar, se convierte tan sólo en su atributo. En el texto se depositan todo un movimiento de fuerzas sociales e históricas, teniendo que poner del lado de lo real aquel sentido sin lengua por encima del referente que caracteriza el discurso mítico y que llevado a su extremo desembocaría en la psicosis.

El concepto de texto aquí planteado hace posible una transformación que no habrá que confundirse con ese otro objeto plano que la lingüística plantea como *texto* esforzándose por explicar las reglas verificables de sus articulaciones y transformaciones positivistas de la gramaticalidad. Ésta es parte necesaria, pero no suficiente, para el acto de la comunicación textual que implica una teoría general del lenguaje

La conceptualización posible de lo real nos descubre el texto como una nueva dimensión simbólica. Una dimensión que escapa a la estructura del lenguaje y que paradójicamente, al mismo tiempo, la genera.

Si el texto se origina en lo real pero no lo clausura, modestamente lo conceptualiza tomando un punto preciso de su infinitud en el que insiste. “*Lo real es*”, nos dice Requena⁸⁵, reflexionando sobre la dificultad de su significancia. Lo real es refractario a toda predicación, a toda explicación y a toda inteligibilidad. No tiene ningún atributo, pues como señalábamos antes su atributo mismo, es el texto.

Las aportaciones de Glez. Requena sobre lo real como dimensión textual resultan fundamentales para comprender lo que la ciencia semiótica acota. Si bien el objeto de la semiótica es el texto y el texto está atravesado por el sentido de la experiencia subjetiva del sujeto que afronta lo real, la dimensión semiótica, según Requena, es la parte

⁸⁵ Glez. Requena, J., “En el principio fue el verbo”. Revista *Trama y Fondo* n°5, (1998).

sistémica y objetiva del lenguaje conformada por el sistema estructurado de signos, independiente de la voluntad y de la subjetividad de los hablantes.

Es decir, siguiendo los desarrollos del propio Saussure, la introducción de la cuestión de la subjetividad es una cuestión que pertenece al ámbito del habla, pero en ningún caso al de la lengua, es decir al de la semiótica.

La semiótica, redefinida y reubicada, es definida entonces por Kristeva como un *nivel semiótico*, un nivel que se refiere exclusivamente a la formalización de los sistemas significativos. Es decir, una semiótica que inmediatamente nos hará pensar en la parte mecánica del lenguaje, en la elaboración de modelos, de sistemas formales.

Pero a diferencia de las ciencias exactas, la peculiaridad de los modelos que elabora la semiótica son representaciones que, paradójicamente, pueden abordar lo que no es del orden de la representación, no olvidando que el objeto de estudio y el instrumento de la ciencia semiótica son la misma cosa: los modelos producidos de sistemas significativos, o representaciones.

Kristeva incorpora en su investigación las magistrales aportaciones de Freud, reconociendo que fue con su trabajo sobre el mecanismo del sueño, el primero en pensar el trabajo productivo como el trabajo constitutivo de la significación anterior al sentido producido y/o al discurso representado. Con ello, el interés o el objeto de investigación se desplazan a la producción pre-representativa, e implica una problemática de trabajo individual previo al trabajo de intercambio social. Freud abre, en el interior de la problemática de la comunicación, ese otro escenario que es la producción de sentido anterior al sentido manifestado o formalizado.

La aportación freudiana replantea el problema semiótico con la posibilidad de que éste se ciña al estudio de la formalización de los sistemas significativos, desde el punto de vista de la comunicación, o abriendo un nuevo ámbito de estudio que se refiera a la producción de sentido particular, previo al sentido de intercambio social.

El reconocimiento de lo no representable, de lo no medible, en el interior mismo de la comunicación, es un problema que no cuadra con el razonamiento clásico, de modo que la propia ciencia se enfrenta a estos problemas.

Aquí es donde se sitúa la dificultad de una nueva semiótica. De entre las múltiples consecuencias que genera esta discusión en el seno de la ciencia, Kristeva concluye que la semiótica acentuará su objeto en relación a la producción de sistemas significativos desde el punto de vista de la comunicación, del cambio, de la distribución y del

consumo social, y al mismo tiempo impulsará el reconocimiento de ese otro escenario de trabajo particular, subjetivo o intrapsíquico, previo al valor semiótico.

Es decir, la actividad semiótica consistiría en explicar el lenguaje, suponiendo una capacidad de identificación con la actividad de quien produce el sistema.

No olvidando que todo el problema y el ámbito de la semiótica, entonces, consiste en seguir formalizando sistemas semióticos, o de comunicación, ajustándose al valor y función de la estructura semiótica en la constitución del sentido.

Como presuponíamos al principio, esta ampliación de la esfera de acción de la semiótica, comporta una distinción entre la noción de signo lingüístico como tal y el de expresión simbólica. Esta fundamental distinción ha hallado su razón de ser en el estudio de prácticas semióticas no ortodoxas, o que no siguen las reglas del discurso natural reglamentado por las normas gramáticas que la lingüística considera lógicas.

*La semiótica resultó ser así el punto a partir del cual la ciencia podría recuperar prácticas significativas largamente ocultadas, declaradas irracionales o peligrosas por una sociedad que obedece a las leyes unívocas y lineales del habla y del intercambio. En la actualidad, la semiótica se orienta hacia el estudio de la “magia”, de las adivinaciones, de la poesía, de los textos “sagrados”, de los ritos, de la religión, de la música y de la pintura, para descubrir en sus estructuras dimensiones que obstruye el lenguaje de la comunicación denotativa.*⁸⁶

En este mismo sentido alude González Requena⁸⁷ al texto artístico, pues éste se resiste a ser pensado como objeto o proceso comunicativo. Y es que el texto artístico “habla” de algo más que el signo en su dimensión operativa no atrapa. El signo, los códigos, se constituyen con una gran eficacia comunicativa, operativa, pero en lo referente al texto artístico, es donde la semiótica encuentra motivos de dificultad interpretativa.

Ese algo del texto, que también señala González Requena, es una dimensión más íntima, que lejos de ser exterior a la problemática del lenguaje, nos obliga a cuestionar, en la misma línea que advertía Kristeva, el paradigma epistémico de la modernidad cartesiana. El signo, paradigma de la comunicación denotativa, excluye lo singular, lo particular, pues en el proceso mismo de producción del signo, éste se hace genérico y sistemático. El precio de la comunicación está, entonces, en no poder comunicar lo estrictamente personal.

⁸⁶ Kristeva, J., *Semiótica I*, p. 55

⁸⁷ González Requena, J., “Texto artístico, espacio simbólico”, Rev. *Trama y Fondo*, nº 9, (2000).

Este es el dramático esfuerzo del artista, el de intentar escribir la propia experiencia en un discurso formalizado, inteligible. Puede, muy probablemente, que sea el esfuerzo originario de todo acto enunciativo, pero el texto artístico pone esta problemática en un primer plano, sin concesiones –como, en forma fallida, el discurso del loco.-

La semiótica debe saber que el signo ocupa el lugar de una ausencia.

Y esa ausencia es una especie de huella, que sin embargo nos empeñamos obstinadamente en encubrir lo más hábilmente, lo más educadamente, posible. Porque quizá esa huella es demasiado fiel a la propia experiencia, algo así como una emoción que habla de lo singular, de lo particular, de lo estrictamente personal de cada uno de nosotros. Y eso no se desvela así como así, ni a cualquiera, ni por que resulte fácil.

Y sin embargo, algo habla en nosotros de nosotros mismos.

No por nada Saussure decía que todo en la lengua y en el signo era psíquico.

¿Pero por qué está tan separado el signo de la experiencia, por qué se ha desgarrado? Se pregunta Requena. ¿Cómo acceder a ese algo más que un signo, que valga por su sentido? ¿Por qué la experiencia propia, la subjetividad, se resiste a manifestarse en el orden lógico del código?

*Ese encuentro con la experiencia más allá de los signos que la nombran a la vez que la recubren, exige apartarse de los usos convencionales del lenguaje, de los discursos funcionales, comunicativos, en los que el Yo se afirma en los espejos de la identidad y del mutuo reconocimiento.*⁸⁸

Siguiendo la investigación iniciada por Freud con el texto onírico, por su ejemplaridad como fenómeno de lenguaje que escapa a toda problemática de la comunicación, desembocamos en el texto artístico como un lugar que tampoco se caracteriza por ser vehículo de intercambio de información.

El sueño, como producción pre-representativa, indica un trabajo previo al que se refiere Freud como producción de sentido particular. Y el texto artístico, mítico o sagrado, continúa Requena en la línea de Kristeva, indican ese mismo tipo de producción que genera un discurso que escapa al modo semiótico en los términos de modelo comunicacional.

La interrogación se resuelve donde lo simbólico aguarda.

⁸⁸ González Requena, J., op. Cit., p. 40

El texto artístico es un espacio donde hay algo más que signos. Lugar de encuentro y articulación de la forma puntual del significante con la producción subjetiva vinculada a la propia experiencia de lo real.

El acto enunciativo que busca el artista, es el de producir un texto en el que la palabra – u otro signo semiótico cualquiera- y lo real, se funden, constituyéndose así en la función o dimensión simbólica del lenguaje.

Señalemos que Requena se diferencia aquí de la conceptualización lacaniana. Éste último hace coincidir la categoría simbólica del lenguaje con lo semiótico, mientras que Requena especifica que lo semiótico pertenece únicamente a las competencias del signo.

La problemática del signo nos ha llevado a establecer una distinción entre signo y símbolo, a la vez que al estudio de la necesaria e inevitable relación entre ambos conceptos, para la construcción de una Teoría General del Lenguaje, o del funcionamiento simbólico.

Según Kristeva, los teóricos orientados hacia el primado de los aspectos estructurales tienden a abandonar el estudio del significado que hay tras el significante, lo que no es apropiado para el ámbito de actividad de una teoría de la comunicación que implica un idealismo no reducible al análisis del referente. Es decir, es necesario delimitar el ámbito de la semiótica, pero sin reducirlo, sin embargo, al exclusivo campo de las problemáticas del signo. Es como si la discusión sobre el alcance de la semiótica nos hubiera llevado a una dicotomía entre lo que se refiere al estudio del signo propiamente dicho y a lo que está más allá del mismo, y en este último caso, si no a su estudio, sí al conocimiento de su existencia.

La semiótica conlleva una dicotomía en su interior, marcada por la peculiaridad de su objeto de estudio, el cual se nos ha revelado como transmisor entre dos aspectos del lenguaje comunicativo. La semiótica ha puesto en su sitio al sujeto, paradójicamente, reconociéndolo en ese lugar vacío que deja el signo.

La práctica semiótica transformativa, que ejerce el sujeto con la articulación de su propia experiencia en el código homogéneo de signos, dotaría de diferencias el sistema lingüístico convencional y, con ello, el discurso o texto resultante se inscribiría como expresión simbólica.

En definitiva, hemos llegado a la conclusión de que además de los aspectos relacionados con la mecánica de la lógica epistemológica, hay otros factores, o quizá podríamos decir otro tipo de fenómenos, que animan a la semiótica.

La semiótica y las particularidades de su objeto de estudio, han puesto de relieve que lo simbólico atrapa en su articulación la confrontación del sujeto enunciator con lo real, siendo esta palabra o gesto, con peso y densidad simbólica, la única que calma y colma el desgarramiento producido por el vacío que deja el signo vacío.

5.3 RECOPIACIÓN SOBRE PSICOANÁLISIS Y ARTE

5.3.1 LA CONCEPCIÓN FREUDIANA DEL ARTE

5.3.1.1 Primera teoría

Al abordar la obra de Freud podemos establecer dos períodos bien diferenciados teniendo en cuenta los cambios que se producen en la evolución de su pensamiento. Las teorías freudianas dan un significativo giro en la manera de concebir la dinámica del aparato psíquico, en general, y, en lo que respecta al fenómeno artístico, como producción psíquica, en particular. Es debido a esta evolución y cambio por lo que hablaremos, a partir de ahora, de un “antes” y un “después” en la concepción de las teorías freudianas.

La primera teoría del aparato psíquico es presentada en la parte inicial de sus escritos y puede seguirse hasta 1919-20, cuando en el texto *Más allá del principio del placer* Freud introduce la reestructuración teórica a que es sometida su tópica⁸⁹.

En un primer momento establece una distinción fundamental entre tres sistemas o instancias psíquicas, inconsciente, preconscious y consciente, cada uno de los cuales tiene su propia función y contenidos entre los cuales se sitúa la represión, operación mediante la cual el sujeto controla e inhibe el paso⁹⁰ entre las diferentes localidades psíquicas, siendo principal y especialmente más severa la censura represora entre el sistema inconsciente y el preconscious-consciente.

En una mirada inicial a la concepción que Freud nos ha dado del conflicto parece no existir nada unilateral en la mecánica del psiquismo humano, las formas alternativas y la dinámica de los opuestos parecen organizarse como una constante explicativa a lo largo de su obra. Freud establece un primer dualismo haciendo coincidir en uno de los polos

⁸⁹ Del mismo modo que hablamos de «teorías» podemos hablar de «tópicos» freudianos. El término «tópico» procede de la Grecia antigua y significa perteneciente o relativo a determinado lugar.

⁹⁰ En estos términos Freud matiza el concepto de «teoría», aludiendo al aspecto espacial del aparato psíquico.

del conflicto psíquico, lo reprimido con lo inconsciente, dejando aparte ciertos contenidos adquiridos de forma heredada, y en el otro polo, el yo con el sistema preconscious, consciente

Pero el punto de vista tópico va más allá de este dualismo fundamental: El conflicto se hace extensible a su vez a la existencia de dos grandes fuerzas contrarias que definen el conflicto: la oposición entre instintos sexuales e instintos del yo o de conservación.

Por nuestra parte, hemos propuesto distinguir dos grupos de estos instintos primitivos: el de los instintos del yo o instintos de conservación y el de los instintos sexuales (...). La ocasión de establecerla ha surgido en el curso evolutivo del psicoanálisis, cuyo primer objeto fueron las psiconeurosis o, más precisamente, aquel grupo de psiconeurosis a las que damos el nombre de «neurosis de transferencia» (la histeria y la neurosis obsesiva), estudio que nos llevó al conocimiento de que en la raíz de cada una de tales afecciones existía un conflicto entre las aspiraciones de la sexualidad y las del yo⁹¹.

Los instintos sexuales, según el principio primario del placer tienden, obedeciendo al principio de la descarga total, a una reducción radical de las tensiones. Tensión o energía que parte siempre del inconsciente⁹², de la energía pulsional que procede de fuentes internas.

El Yo intentará inhibir esta descarga inmediata imponiendo al aparato psíquico la tarea de transformarla, de ligarla a representaciones. La energía del Yo procede de la catexis libidinal, término empleado por Freud que significa suma de excitación, carga de energía, valor afectivo. Hace que cierta energía psíquica se halle unida a una representación o a un objeto (ligazón de la energía pulsional a representaciones).

Esta es una ardua tarea para el yo. Mientras que los instintos de conservación son más fácilmente sometibles al principio de realidad porque sus objetos se hallan necesariamente “fuera” como objetos reales, o comes realmente o no comes, los instintos sexuales, si atentan contra la conservación, es por su mayor dificultad para someterse al principio de realidad, por lo que podrían llevar al aparato psíquico a

⁹¹ Freud, S. (1915) *Los instintos y sus destinos*, *Obras Completas*, vol. VI, Biblioteca Nueva, Madrid, (1972) p. 2043.

⁹² En esta primera teoría la energía parte casi siempre del Inconsciente y del Ello en la segunda teoría. Freud insiste, en sus últimas formulaciones, en que el Yo no tiene una energía propia, lo que resulta coherente con el hecho de que no exista desde el principio, sino que debe aparecer en el curso de la evolución psíquica.

“delirar” confundiendo alucinación con realidad⁹³. El objeto de la pulsión sexual permanece con mayor fuerza “inalterado”, o es más fácilmente alucinado o delirado, como fantasma, y el deseo se queda apegado a él.

En esta primera etapa, el conflicto lo es entre sistemas o instancias, mas la oposición corresponde también a la dualidad establecida entre el principio del placer y el principio de realidad, de los cuales el último constituye la instancia que representa las aspiraciones de la personalidad a la vez que trata de someter a los instintos sexuales a la realidad, entre otras cosas, para poder encontrar objetos actuales, reales, de satisfacción.

En la búsqueda de la significación de las sensaciones de placer y displacer, Freud supone que el curso de los procesos anímicos es regulado por el principio del placer, ya que la excitación es intrínseca al organismo vivo. Es este tipo de excitación o estimulación “instintiva” la que Freud intenta acotar, diferenciar como endógena, de otro tipo de estimulaciones que llegan al organismo consideradas, entonces, como “estímulos” fisiológicos o procedentes del exterior. Sería un exceso de dicha excitación instintiva lo que provocaría displacer al organismo.

El instinto sería entonces un estímulo para lo psíquico. Mas enseguida advertimos la improcedencia de equiparar el instinto al estímulo psíquico. Para lo psíquico existen, evidentemente, otros estímulos distintos de los instintivos y que se comportan más bien de un modo análogo a los fisiológicos. Así, cuando la retina es herida por una intensa luz, no nos hallamos ante un estímulo instintivo. Sí, en cambio, cuando se hace perceptible la sequedad de las mucosas bucales o la irritación de las del estómago⁹⁴.

Freud reconoce como estímulos instintivos a los anteriormente denominados instintos de conservación. Vemos que se introduce aquí una ambigüedad, ya que siguiendo la teoría deberíamos presuponer dos cosas que, sin embargo, se nos muestran antagonistas. Por una parte, ejemplifica los instintos de conservación como un tipo de estímulos «instintivos», es decir, que el psiquismo recibe de éstos una estimulación de la cual no puede huir por tratarse de una fuente de estímulo interna, al igual, que la potencial excitación de los instintos sexuales... Por otra parte, estamos tratando de los instintos del yo o de conservación, que habíamos situado en el polo opuesto a los instintos sexuales regidos por el principio del placer. Mas hallándose estos instintos de conservación del lado del yo y por tanto del principio de realidad, deberían constituir parte de la energía necesaria para tratar de someter a los instintos sexuales, y no que, resultan ser todo lo contrario, en lugar de asegurar la conservación del yo apuntando a

⁹³ Lo adaptativo es la diferenciación entre objeto alucinado y objeto real. Lo que es peligroso para el organismo, en Freud, es la pérdida de la percepción de la realidad, la conciencia de realidad.

⁹⁴ Freud, S. *Los instintos y sus destinos*, p. 2040.

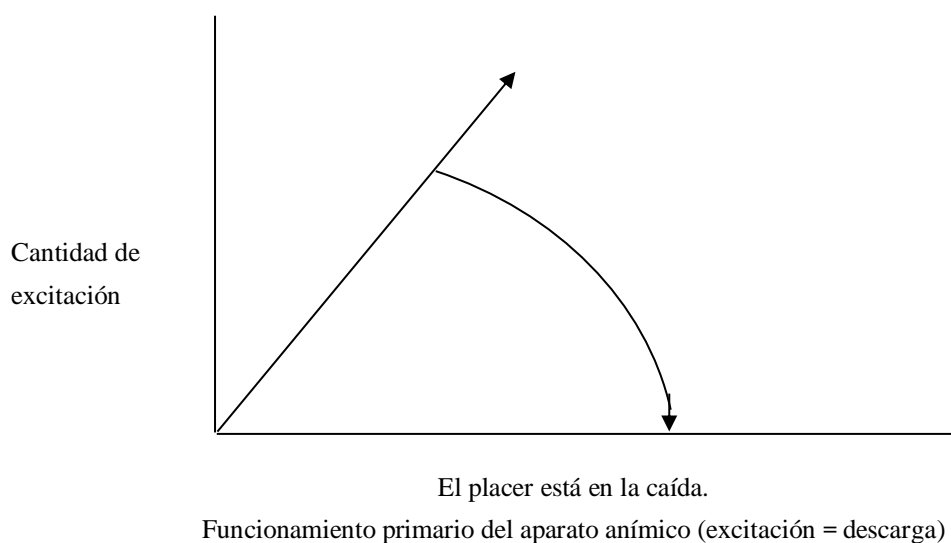
objetos exteriores relativamente específicos, podrían fijarse al yo como su objeto, amenazando por tanto su propia tarea... La dinámica de lo instintivo queda, entonces, ya señalada en el primer Freud, como diametralmente opuesta a otro tipo de estimulaciones, y con ello, diferenciada la dificultosa gestión que el organismo ha de llevar a cabo para someter estas fuerzas instintivas endógenas o para reducir al menos su cantidad de excitación.

Los estímulos instintivos no proceden del mundo exterior, sino del interior del organismo. Por esta razón actúan diferentemente sobre lo anímico y exigen, para su supresión distintos actos (...). El instinto, en cambio, no actúa nunca como una fuerza de impacto momentánea, sino siempre como una fuerza constante. No procediendo del mundo exterior, sino del interior del cuerpo, la fuga es ineficaz contra él. Al estímulo instintivo lo denominaremos mejor necesidad, y lo que suprime esta necesidad es la satisfacción. Esta puede ser alcanzada únicamente por una transformación adecuada de la fuente de estímulo interna (...). Si consideramos la vida anímica desde el punto de vista biológico, se nos muestra el “instinto” como un concepto límite entre lo anímico y lo somático, como un representante psíquico de los estímulos procedentes del interior del cuerpo⁹⁵.

En la primera parte de sus escritos Freud intenta esclarecer sus teorías apoyándose en rigurosas observaciones de orden neurofisiológico, por lo que establece la oposición entre los dos instintos fundamentales, de conservación y sexuales, desde un punto de vista rigurosamente biologicista: por una parte están los instintos que tienden a la conservación del individuo, instintos del yo o de conservación y por otra los que sirven a los fines de la especie, los instintos sexuales.

Siguiendo a Freud, concluimos que la sensación placentera tiene su origen en una tensión, correspondiendo el placer, entonces, a una disminución de la cantidad de excitación existente en la vida anímica (supone la existencia de un objeto).

⁹⁵ Freud, S., op. cit., p. 2040-2041.



Freud no hizo, en este primer esquema, otra cosa que aplicar a la psicología un punto de vista rigurosamente materialista basado en una exigencia generalmente admitida en la comunidad científica de mediados del siglo XIX, la de los principios generales de la física, en la medida en que tales principios se hallaban por definición en la base de toda ciencia para constituirse como tal. Al igual que Breuer, Freud incorpora la hipótesis de Fechner aceptando que una de las tendencias del aparato anímico es la de conservar lo más baja posible, o por lo menos constante, la cantidad de excitación en él existente⁹⁶.

Si el displacer corresponde a una elevación de la cantidad de excitación en la vida anímica del individuo, y el placer a una disminución de tal cantidad, concluye Freud que la excitación es molesta para el individuo. La sensación placentera, según este primer modelo, corresponde a la recuperación del nivel básico de reposo, es decir, a la reducción de tensión, después de una irritación o excitación sufrida por el organismo. El problema, entonces, tiene que ver con la descarga, o con el mantenimiento constante del nivel de excitación lo más bajo posible, o por lo menos con la evitación de lo que pudiera aumentar la cantidad de excitación.

Como señalábamos anteriormente, el principio del placer, según la primera teoría freudiana, corresponde a un funcionamiento primario del aparato anímico, resultando,

⁹⁶ En esta primera etapa Freud encuentra indistintamente el placer tanto el mantenimiento de una constancia en el nivel energético como en una reducción radical de las tensiones al nivel más bajo.

por lo tanto, muy dificultoso para la autoafirmación del organismo, dadas las exigencias impuestas al mismo por el mundo exterior. Que el carácter primario del principio del placer pueda atentar contra el psiquismo, reside en el hecho de que la energía de los impulsos instintivos puesta en juego, busca descargarse de forma total e inmediata por las vías más cortas. Por el contrario, los procesos secundarios característicos del principio de realidad cumplen una función reguladora –del instinto primario- inhibiendo la descarga inmediata, procuradora de placer, y haciendo posible la espera y la renuncia inmediata a la satisfacción. El principio de realidad introduce un nuevo concepto de la actividad psíquica, lo que representa al individuo no es ya lo más inmediatamente agradable y ansiado por el procedimiento primario, sino la realidad. Ésta se impone al placer, que en los comienzos es el que domina, podríamos decir en la más temprana infancia. La realidad se impone de este modo al placer, que sin abandonar su propósito, acepta el displacer durante un largo rodeo para llegar al placer.

Dado que la mayor parte de los textos freudianos anteriores a 1920 asimilan lo inconsciente a lo reprimido, y dado que el principal motivo de la represión lo constituyen los contenidos sexuales, generadores de síntomas, nos preguntamos por qué ocurre dicha formación patológica respecto a los impulsos o excitaciones sexuales. En *Estudios sobre la histeria*, encontramos las siguientes observaciones.

Las experiencias psíquicas que forman el contenido de los ataques histéricos poseen una característica en común. Todas ellas son, en efecto, impresiones que han quedado privadas de una descarga adecuada, ya sea porque los pacientes rehusaron resolverlos por miedo a conflictos psíquicos dolorosos, ya sea porque (como en el caso de las impresiones sexuales) se lo impidieron el pudor o las circunstancias sociales, o, finalmente, porque sufrieron esas impresiones en el curso de estados en los cuales el sistema nervioso era incapaz de enfrentar su resolución.

Alcázanse por este camino, además, una definición del trauma psíquico (...): toda impresión que el sistema nervioso tiene dificultad en resolver por medio del pensamiento asociativo o de la reacción motriz se convierte en un trauma psíquico⁹⁷.

Pero la etiología sexual de los trastornos psíquicos no se limita a la etiopatogenia de la histeria, sino que se constituye como la etiología de todas las neurosis clasificadas por Freud. A saber, todos los casos de neurosis actuales, neurastenia y neurosis de angustia, poseen una etiología sexual, en las cuales, la enfermedad ha surgido bajo la influencia etiológica de un daño sexual actual. En las psiconeurosis de transferencia, histeria y

⁹⁷ Freud, S. (1895) *Estudios sobre la histeria*, *Obras Completas*, vol. I, Biblioteca Nueva, Madrid, (2001) p. 53.

neurosis obsesiva, en cambio, la verdadera etiología se haya en sucesos acaecidos en la infancia del individuo, y precisa y exclusivamente en impresiones relativas a la vida sexual, siendo ésta la primera antítesis importante en la etiología de las neurosis.

Parece como si las fuerzas instintivas sexuales del hombre hubieran de ir almacenándose para actuar luego, al desencadenarse en la pubertad, al servicio de grandes fines culturales (Wilh Fliess). Esta circunstancia nos explica, quizá, por qué las experiencias sexuales de la infancia han de tener un efecto patógeno. Pero la acción que tales experiencias desarrollan en la época de su acaecimiento es insignificante, siendo mucho más intensa su acción ulterior, que puede iniciarse en épocas más tardías de la vida individual. Esta acción ulterior parte luego de las huellas psíquicas dejadas por los sucesos sexuales infantiles. En el intervalo entre tales impresiones y su reproducción (o más bien la intensificación de los impulsos libidinosos de ellas emanados), tanto del aparato sexual somático como el aparato psíquico han experimentado un importante desarrollo, y de este modo la acción de aquellas tempranas experiencias sexuales provoca una reacción psíquica anormal, surgiendo productos psicopatológicos.

Podemos ya indicar los factores principales en los que se apoya la teoría de las psiconeurosis: la acción ulterior y el infantilismo del aparato sexual y del instrumento psíquico⁹⁸.

Propone así Freud que la circunstancia que desencadena ulteriormente la formación patológica sea la pre-existencia de una experiencia traumática de índole sexual. Pero no sólo hemos de contar con la presencia de dicha excitación primigenia, sino además, hemos de contar con la más o menos inmediata censura que la represión ejercerá, tanto sobre el afecto como sobre el contenido de dicha experiencia traumática, almacenándola apartada de la conciencia.

Comprendemos de esta forma la etiología del conflicto psíquico en la primera concepción teórica, en la que todo síntoma surgiría de lo reprimido inconsciente tratando de hallar un exutorio, habiendo sido reactivados, en un “segundo tiempo”, aquellos contenidos que fueron censurados tiempo atrás.

El psicoanálisis nos revela todavía algo distinto y muy importante para la comprensión de los efectos de la represión en las psiconeurosis. Nos revela que la representación del instinto se desarrolla más libre y ampliamente cuando ha sido sustraída, por la represión, a la influencia consciente. Crece entonces, por decirlo así, en la oscuridad y

⁹⁸ Freud, S. (1898) *La sexualidad en la etiología de las neurosis*, Obras Completas, vol. I, Biblioteca Nueva, Madrid, (2001) p. 327.

*encuentra formas extremas de expresión*⁹⁹(...). *Esta engañosa energía del instinto es consecuencia de un ilimitado desarrollo en la fantasía y del estancamiento consecutivo a la frustración de la satisfacción (...). También los síntomas neuróticos tienen que haber cumplido la condición antes indicada, pues son ramificaciones de lo reprimido, que consiguen, por fin, con tales productos, el acceso a la conciencia negado previamente*¹⁰⁰.

Los síntomas al surgir del inconsciente, lo hacen sometidos a un funcionamiento primario propio de la dinámica inconsciente, es decir, deformados por la condensación y el desplazamiento, entre otros mecanismos, como formas encubridoras a la conciencia del material reprimido. Al considerar a los síntomas como productos psíquicos emanados del inconsciente, Freud establece una continuidad entre las leyes que rigen tanto lo patológico como lo onírico. Dicha continuidad queda establecida porque el comportamiento de uno y otro es explicable por los mismos mecanismos psíquicos.

*El sueño pertenece, en efecto, a aquella misma serie de productos psicopatológicos en la que incluimos las ideas histéricas fijas, las representaciones obsesivas y las ideas delirantes*¹⁰¹.

Pero esta señalada continuidad no se limita a lo onírico y a los procesos patológicos, sino también al arte. Todas estas producciones psíquicas son consideradas, en esta primera etapa del pensamiento freudiano, como el conjunto de los fenómenos culturales, como formaciones reactivas emanadas del inconsciente, al igual que los síntomas. Los sueños, los síntomas, el arte, implican un contacto con lo reprimido, y en tanto que tal, es sintomático. El efecto que producen los sueños, como la obra de arte, es el efecto de lo que está reprimido, produce un efecto poderoso y enigmático al igual que ocurre en los delirios psicóticos.

*Las obsesiones y los delirios son tan extraños a la conciencia normal como los sueños a la conciencia despierta, para la cual permanecen igualmente desconocidos los orígenes respectivos de ambas clases de fenómenos*¹⁰².

Todas estas producciones psíquicas es necesario que hayan seguido los pasos de la represión para producir en su retorno efectos tan poderosos.

⁹⁹ Podemos entender expresión sintomática.

¹⁰⁰ Freud, S. (1915) *La represión, Obras Completas*, vol. VI, Biblioteca Nueva, Madrid, (1972) p. 2055.

¹⁰¹ Freud, S. (1898) *La sexualidad en la etiología de las neurosis*, p. 327.

¹⁰² Freud, S. (1900) *La interpretación de los sueños, Obras Completas*, vol. II, Biblioteca Nueva, Madrid, (1972) p. 12.

Llegamos a un punto del desarrollo y análisis de las teorías freudianas en el que nos interesa especialmente detenernos: el arte como modelo de comprensión del psiquismo, o mejor, el arte como producción psíquica, por ser dicha producción el objeto de nuestra tesis. Ya desde la primera teoría del funcionamiento del aparato psíquico, Freud se apoya lógicamente en la observación clínica de sus pacientes, en cuyos mecanismos descubre los mismos procesos psíquicos que podemos encontrar en la elaboración onírica y en las diferentes producciones culturales. Compara las grandes producciones psíquicas, sueños, arte, religión, con las neurosis, producciones que, en definitiva, repiten en la diferencia el mismo conflicto originario.

En el texto de *La Gradiva* (1906) Freud analiza la obra de arte para descubrir en ella, como decimos, los mismos procesos que actúan en el sueño.

*El primer problema que a esta investigación se presenta no es el de determinar si el sentido de los sueños ha de ser siempre una realización de deseos y no otro cualquiera, tal como una expectación, un propósito, una reflexión, etc. Anterior a estas interrogaciones es la de si en realidad poseen los sueños un sentido y pueden dárseles el valor de procesos psíquicos. La ciencia responde negativamente y explica los sueños como simples procesos fisiológicos (...). En esta discusión sobre la naturaleza del sueño parecen los poetas situarse al lado de los antiguos, de la superstición popular y del autor de estas líneas y de La interpretación de los sueños (...). Los poetas son valiosísimos aliados, cuyo testimonio debe estimarse en alto grado, pues suelen conocer muchas cosas existentes entre el cielo y la tierra y que ni siquiera sospecha nuestra filosofía. En la Psicología, sobre todo, se hallan muy encima de nosotros los hombres vulgares, pues beben en fuentes que no hemos logrado aún hacer accesibles a la ciencia*¹⁰³.

El retorno del material reprimido que, siempre desplazado y deformado, encontramos en los síntomas, se da como tal proyectado en las obras de arte. La obra de arte así como el sueño es el resultado de un conflicto de fuerzas; lo que se encuentra proyectado en el mundo exterior, en la obra de arte, es testimonio de lo que ha sido reprimido, borrado y ocultado a la conciencia.

El arte está sometido al principio del placer. Los artistas tendrían la necesidad de reproducir un placer estético que cumpliría cierta función sustitutiva ya que sería la realidad de ciertos contenidos emocionales/sexuales los que no podrían ser reproducidos en la realidad sin cambiarlos. El principio del placer, característico de un

¹⁰³ Freud, S. (1906) *El delirio y los sueños en La Gradiva de W. Jensen, Obras Completas*, vol. IV, Biblioteca Nueva, Madrid, (2001) p. 1286.

funcionamiento primario, propio de la dinámica inconsciente suavizaría, en la obra del artista, las asociaciones turbadoras de la conciencia.

Los procesos que intervienen para la transformación del material reprimido son los mismos que intervienen en la elaboración del sueño, cuyo principal objetivo lo constituye la represión de las impresiones penosas y desagradables. La materia bruta es sexual, cubierta por construcciones ulteriores que la ocultan, que la hacen irreconocible, tal como ocurre en los sueños y en los síntomas.

5.3.1.2 Segunda teoría

Desde un punto de vista tópico los límites se desdibujan. Las fronteras entre el sistema yo-conciencia y el sistema inconsciente ya no son tan definidos como antes. Ahora el psiquismo es un continuo influenciado.

Tras la observación de la latencia y transformación que sufre la huella mnemónica de las vivencias tempranas en el psiquismo, Freud descubre un material inconsciente que sin embargo se diferencia de éste en cuanto a su génesis, nos referimos a «lo reprimido inconsciente».

Dentro del marco de la primera teoría, el inconsciente estaba constituido por los instintos sexuales reprimidos a los que había sido rehusado el acceso al sistema preconscious-consciente por acción de la represión.

Ahora, Freud distingue una nueva instancia aproximadamente equivalente al sistema inconsciente de la primera tópica: el *ello*, o aspecto pulsional del psiquismo. En él distingue «lo inconsciente», con los contenidos que no pueden ser incorporados por el yo ni elevados al nivel de organización preconscious (una herencia arcaica de origen filogénico formada por disposiciones constitucionales, el carácter universal del simbolismo lingüístico y huellas mnemónicas de vivencias de generaciones anteriores), y «lo reprimido inconsciente» constituido por contenidos reprimidos, es decir, contenidos inconscientes (impresiones traumáticas precoces de origen ontogénico) capaces de conciencia bajo determinadas condiciones.

Lo olvidado no está extinguido, sino sólo «reprimido»; sus huellas mnemónicas subsisten en plena lozanía, pero están aisladas por «contratextos». No pueden establecer contacto con los demás procesos intelectuales; son inconscientes, inaccesibles a la conciencia. También puede suceder que ciertos sectores de lo reprimido escapen al proceso de la represión, permaneciendo accesibles al recuerdo y

*penetrando ocasionalmente en la consciencia, pero aun entonces aparecen en completo aislamiento, como cuerpos extraños inconexos con el resto*¹⁰⁴.

Esta posibilidad de latencia de una idea en el inconsciente, pero con capacidad de consciencia, abre la posibilidad de que una idea exista simultáneamente en dos lugares del aparato psíquico a la vez, es por ello que a partir de ahora mucha parte del yo pasa a ser inconsciente.

Si los productos inconscientes no presentan otra cualidad que la de revitalizar el sistema y abrirse camino hacia la conciencia, es decir, hallar un exutorio o modo de expresión al exterior, reconoce entonces Freud que la labor represora, y los procesos que muestran su resistencia a la cura, tienen que proceder de sistemas superiores de organización de la vida psíquica. Que lo reprimido inconsciente comporta contenidos que han tenido que pasar forzosamente por la censura que labora en el yo. El primer nivel de la censura la sitúa Freud entre el sistema inconsciente y el preconscious, de modo que los contenidos reprimidos o censurados laten en el inconsciente, más específicamente ahora, en «lo reprimido inconsciente».

*Es cierto que todo lo reprimido es inconsciente, pero ya no es del todo cierto que cuanto pertenece al yo sea también consciente. Advertimos que la consciencia es una cualidad fugaz, sólo transitoriamente adherida a un proceso psíquico. Por eso tenemos que sustituir para nuestros fines «consciente» por «conscienciable», y a esta cualidad de ser consciente la llamaremos «preconscious» (Pcs). Entonces diremos, con más justeza, que el yo es esencialmente preconscious (virtualmente consciente), pero que algunas partes del yo son inconscientes.*¹⁰⁵

Las ideas contenidas en lo reprimido inconsciente se comportan, por una parte, de acuerdo al principio primario de tendencia a la libre descarga –propio de la energía del inconsciente–, pero por otra parte hemos de reconocer en estas ideas reprimidas, un carácter secundario, ya que por necesidad han tenido que pasar por las instancias superiores y represoras del yo, habiendo sido retornadas de nuevo al sistema inconsciente.

En el curso de la evolución el yo se va definiendo como el resultado de una diferenciación progresiva de lo reprimido inconsciente con respecto al ello.

¹⁰⁴ Freud, S. (1939) *Moisés y la religión monoteísta*, Obras Completas, vol. IX, Biblioteca Nueva, Madrid, (1972), p. 3298.

¹⁰⁵ Freud, S. (1915) *Moisés y la religión monoteísta*, Obras Completas, vol. IX, Biblioteca Nueva, Madrid, (1972), p. 3299.

*Lo reprimido corresponde al ello, sólo se diferencia de éste en cuanto a su génesis. La diferenciación se lleva a cabo en una época temprana, cuando el yo se desarrolla a partir del ello. Una parte de los contenidos del ello es incorporada entonces por el yo y elevada al nivel preconscious.*¹⁰⁶

Se va constituyendo, una vez perdido el instinto, a partir de la identificación con el primer objeto, a través del cual irá configurando la realidad.

La premisa mantenida por Freud en *Psicología para neurólogos* de que el yo se encuentra al principio de la vida anímica revestido o catectizado de instintos, y que es en parte capaz de satisfacer sus instintos en sí mismo, se mantiene básicamente como cierto en el sentido de que el yo se diferenciará del investimento instintivo, más tarde. Pero el investimento al principio de la vida anímica ya no es instintivo, sino pulsional, pues no tiene nada que ver con la búsqueda primaria del objeto sino con la total identificación con el objeto primario.

En realidad, todo lo instintivo pasa a ser inconsciente, y se constituye como el motor revitalizador del aparato psíquico más que como algo que había que reprimir por resultar peligroso para la conservación del organismo.

Es más, en la segunda teoría Freud prescinde del concepto de instinto, ya no hay instinto sexual propiamente dicho porque ya no queda nada instintivo en el ser humano. La fuerza instintiva se ha perdido -mantiene su fuerza, es ahora pulsional, pero no tiene objeto- de modo que el objeto de deseo tiene que ser recreado, tiene que ser construido.

Lo que hay ahora en el ello es pulsión, energía no orientada a ningún objeto, o no diferenciada del primer objeto, que es lo mismo. La pulsión de muerte responde a la experiencia pulsional, a la satisfacción primaria de descarga, mientras que la pulsión de vida será la libido o energía psíquica ligada a un objeto actual. Una energía psíquica ligada a representaciones simbólicas del mundo que irán conformando el yo.

Hemos perdido fuerza instintiva y lo que queda es una tremenda fuerza de identificación con el objeto, históricamente, con el primer objeto. El yo tendrá que ir construyendo la diferencia a través de toda su historia de identificaciones, sobre todo de la caída de dichas identificaciones, y de su posterior reconstrucción.

Pero descubre Freud que hay algo más allá del placer que antes suponía en la tendencia a la descarga a la que obedecían los anteriormente llamados impulsos instintivos. Los

¹⁰⁶ Freud, S. (1915) *Moisés y la religión monoteísta*, *Obras Completas*, vol. IX, Biblioteca Nueva, Madrid, (1972), p. 3299.

síntomas no logran más que un displacer para el sistema consciente, pues sacan a la superficie funciones de los sentimientos reprimidos pertenecientes a la vida sexual infantil y, por tanto, al complejo de Edipo. Lo que sucede con la producción de síntomas producidos por lo reprimido inconsciente es que, aun siendo un proceso secundario, no logra una ligadura actual con la realidad. El síntoma, aun siendo un proceso secundario, responde sin embargo a la dinámica pulsional, a la dinámica de lo inconsciente.

*Trátese, naturalmente, de la acción de instintos que debían llevar a la satisfacción; pero la experiencia de que en lugar de esto llevaron anteriormente tan solo al displacer (situación edípica), no ha servido de nada, y su acción es repetida por imposición obsesiva...en la vida anímica existe realmente una obsesión de repetición que va más allá del principio del placer... La obsesión de repetición parece ser más primitiva que el principio del placer al que sustituye.*¹⁰⁷

El principio del placer o la energía libidinal ya no responde a un proceso primario, sino que pasa a estar del lado del yo y del sistema consciente. Acceder al placer requiere un proceso de ligadura psíquica de la impresión traumática, una ligadura de las excitaciones que transforma la energía pulsional en libido.

El yo, más que separarse del ello, se resignifica, se va constituyendo desde la identificación con el primer objeto exterior, a través del cual, si consigue diferenciarse y construir la diferencia, comenzará a configurar el mundo de la realidad.

Lo reprimido inconsciente ya es secundario, de su gestión surgirán síntomas o creatividad. O se maneja psicológicamente o si no se producirán síntomas. Es decir, si la experiencia no se representa simbólicamente, la idea que comporta será reprimida y aparecerán los síntomas.

Efectivamente, pero aquí nos detendremos, pues el análisis de la producción artística como modelo de comprensión del psiquismo nos interesa, de nuevo, especialmente. En esta segunda etapa del pensamiento freudiano nos encontramos con que el inconsciente ya no coincide en su totalidad con el material reprimido, ahora, no sólo hay muchos más contenidos en lo inconsciente, sino que además, mucha parte del mismo pasa a ser del yo. Esto implica, como hemos visto, otra dinámica en la organización sintomática, ahora pulsional, y el establecimiento de unas diferencias en el significado de la producción artística frente al de la producción de síntomas.

¹⁰⁷ Freud, S. (1920) *Más allá del principio del placer*, Obras Completas, vol. VII, Biblioteca Nueva, Madrid (1972), p. 2516.

En la primera teorización psicoanalítica el arte no se diferenciaba en nada de la formación de procesos patológicos, ambas formaciones implicaban un contacto con lo reprimido, y en tanto que tal, era sintomático. Se establecía un continuo entre las formaciones reactivas emanadas del inconsciente (de lo reprimido inconsciente ahora diferenciado) y la obra de arte, siendo ambas producciones psíquicas el resultado de lo que ha sido ocultado a la conciencia. Tanto en el caso de los síntomas como en el de la obra de arte se habrían seguido los pasos de la represión, por lo que ambos procesos producirían así, en su retorno, tan poderosos efectos proyectados en el mundo exterior.

Pero las cosas cambian, Freud no sólo ha descubierto que lo reprimido inconsciente está diferenciado de lo abismal del inconsciente, sino que además cuantitativamente la energía que queda libre de una represión es una cantidad ínfima de energía en relación a la cantidad energética que puede movilizar el arte. El propio concepto de energía ha cambiado, siendo la energía propia del arte mucho más fuerte que la energía de lo reprimido. También es una cuestión de cualidad de la energía; una parte de la energía que moviliza el arte puede tener como origen lo reprimido inconsciente, pero puede también proceder de más allá de este material. La vivencia dolorosa, fuerte, en tanto que rompe la barrera de la representación simbólica, requiere ser ligada a otras representaciones nuevas, diferentes: ahí el arte cumple un papel fundamental.

El placer que nos proporciona el arte no surge, entonces, de la liberación de material inconsciente reprimido durante largo tiempo, o al menos no sólo del deseo reprimido. El placer artístico es algo más que el placer catártico del proceso de representación y concienciación de las ideas censuradas. Freud ahora, en su segunda teorización, ciñe lo sintomático a la dinámica propia del material reprimido. Se interroga sobre la satisfacción que provoca el arte y prefigura la energía pulsional como fuente de la energía de donde procede el arte.

Sólo en el arte sucede aún que un hombre atormentado por los deseos cree algo semejante a una satisfacción y que este juego provoque —merced a la ilusión artística—, efectos afectivos, como si se tratase de algo real. Con razón se habla de la magia del arte y se compara al artista a un hechicero. Pero esta comparación es, quizá, aún más significativa de lo que parece. El arte, que no comenzó en modo alguno siendo «el arte por el arte», se hallaba al servicio de tendencias hoy extinguidas en su mayoría, y podemos suponer que entre dichas tendencias existía un cierto número de intenciones mágicas.¹⁰⁸

¹⁰⁸ Freud, S. (1913) *Totem y tabú*, *Obras Completas*, vol. V, Biblioteca Nueva, Madrid (1972), p. 1804

Freud se pregunta sobre ese algo más que parece haber en el placer que proporciona la creación. Como en el juego simbólico que el niño encuentra placer en la transformación de la experiencia, en darle la vuelta a la experiencia, el placer artístico está en la transformación de la energía, de una energía que no es – sólo - la de lo reprimido. Procede de lo inconsciente, y necesita de procesos nuevos que reparen la rotura de la representación –edípica- es necesario que haya sublimación. La diferencia entre arte y síntoma queda establecida. Lo propio del arte es la sublimación: transformación de la energía y también transformación del objeto de deseo (lo propio del arte y de la experiencia mística).

A partir de 1920 Freud ciñe lo reprimido a la producción sintomática mientras que el ello, o lo inconsciente, provee de energía al aparato psíquico, o lo que es lo mismo, la pulsión suministra energía para mover, para actualizar, la maquinaria simbólica

*Todos los fenómenos de la formación de síntomas pueden ser descritos muy justificadamente como «retornos de lo reprimido»*¹⁰⁹

Si lo que padece el sujeto es una producción sintomática, ésta, aun siendo secundaria por haber sufrido la acción de la represión, responderá a una obsesión de repetición propia de la dinámica pulsional, por pertenecer, a pesar de sus repetitivos e incesantes intentos de abrirse camino hacia la consciencia, al sistema inconsciente (todo lo pulsional es inconsciente pero no todo lo inconsciente es pulsional). El síntoma retorna a la consciencia en su pretensión de cura, pero se torna de nuevo inconsciente. Será un intento fallido de concienciación, una y otra vez, instaurándose una especie de círculo vicioso y patológico, repetitivo, imposible de articular con la realidad del sujeto.

Pero nada tiene que ver esto con la obra creativa, que lejos de obedecer a una dinámica repetitiva, primaria, de descarga pulsional, crea, construye sentido en su búsqueda incesante de un objeto actual y exterior, de satisfacción. Aunque la imparable búsqueda del artista pueda tener la misma densidad y angustia, quizá la misma “carga” afectiva que el síntoma, se diferencia de éste en que no repite sino que crea, hace algo diferente con eso, con lo que el enfermo, sin embargo, no se puede representar¹¹⁰. El esfuerzo del artista reside en la incesante ligadura de fuerza pulsional aun sin encontrar satisfacción - placer- en su búsqueda.

¹⁰⁹ S. Freud (1939) *Moisés y la religión monoteísta*, Obras Completas, vol. IX, Biblioteca Nueva, Madrid (1972), p. 3318.

¹¹⁰ En el sentido de poder acceder a un orden simbólico, entendiendo por tal no sólo la significación con la que Freud encuentra que están dotados diversas producciones del inconsciente, sino en el sentido introducido por Lacan de estructuración simbólica del lenguaje, y por el orden simbólico que establece Lévy-Strauss en su modelo de lingüística estructural.

Por este motivo el arte no tiene nada que ver con el placer, pues aun respondiendo a un proceso secundario de ligadura de la energía psíquica, sus fuentes pulsionales hacen incesantes las excitaciones y constante el intento de unir y ligar objetos. La siempre inacabada búsqueda, aun encontrando objetos sublimes, actuales y reales de satisfacción, no logra acceder al placer libidinal, a la estabilidad que ofrece la articulación pulsional, pues ésta no cesa de emanar de su/s fuente/s.

El arte ya no es retorno de lo reprimido. Si la idea es censurada, es difícil que la energía pueda seguir su curso, el material que retorna sucumbe a una dinámica de repetición inconsciente por la cual los contenidos son vueltos de nuevo a la inconsciencia sin elaboración, sin representación posible. La energía que moviliza el arte, sin embargo, requiere ser ligada a representaciones simbólicas, pasando a través de transformaciones y desplazamientos, de unos objetos a otros, alejándose cada vez más de la identificación originaria y de la satisfacción pasada. En el arte se renuncia a este primer objeto y al mismo tiempo se recrea, se transforma. Por eso decimos que el artista se sitúa en la pérdida, que la herida permanece abierta, pues el artista no se cura pero tampoco llega a enfermar. El sujeto normal se cura, cicatriza la herida, liga y se representa contenidos accediendo al placer propio del proceso secundario.

Es en *Más allá del principio del placer* donde Freud conecta con el complejo de Edipo. Éste, además de ser el conflicto del que surge todo síntoma, se convierte en la herramienta con la que se hace posible la construcción del relato simbólico, es decir, la obra creativa.

Freud interpreta el cambio en virtud del cual introdujo el concepto de libido narcicista: El yo, como explicábamos en la primera teoría, es investido en un primer momento por los instintos sexuales, lo que explica que la pulsión se sitúe en el límite somato-psíquico. Esta primera unificación de las pulsiones sexuales define un yo ideal que no sólo se reduce a una unión del yo con el ello, sino que implica una identificación con otro ser, catectizado con la omnipotencia, es decir, con la madre. El yo todavía no organizado, se siente unido al ello, correspondiendo éste estado a una condición ideal de completud, ancestral. Este estado correspondería al narcisismo primario en el que el yo no está retirado del objeto manteniendo una imagen unificada del cuerpo con el mismo. Hay objeto de satisfacción pero no hay diferencia, sexual.

Con la resolución edípica se instaura la diferencia, el niño empieza a diferenciar y renuncia al primer objeto de satisfacción, aunque todavía lo retiene. Tras la sensación de pérdida comenzará la búsqueda de su deseo, de un objeto de deseo cada vez más alejado del original. Comienza a construir el/su relato, la propia diferencia o subjetividad.

El yo, más tarde, inviste los objetos del mundo exterior. Será la libido narcisista, o narcisismo secundario y objetual, la que integre al otro. Con esta evolución el yo se libidiniza, entendiendo por libidinización aquél proceso secundario que tiende a la ligazón, a la constitución y mantenimiento de unidades de relación cada vez mayores. En este sentido habla Freud de la energía del yo como una energía «desexualizada y sublimada», susceptible de ser desplazada sobre actividades no sexuales. El yo se toma como objeto, no es sexual, pero puedes disfrutar. Se acepta la separación del objeto y se integra al otro narcisísticamente. Necesidad libidinal de los objetos para ligar la pulsión.

Nos hallamos ante la posibilidad de que la sublimación tenga efecto siempre por mediación del yo y recordamos que este yo pone fin a las primeras cargas de objeto del Ello, acogiendo en sí la libido de las mismas y ligándola a la modificación del yo producida por identificación. Con esta transformación en libido del yo se enlaza naturalmente un abandono de los fines sexuales, o sea una desexualización (...). Ofreciéndose como único objeto erótico y desexualizado o sublimando la libido del Ello.¹¹¹

Después de 1920 Freud dice que el funcionamiento pulsional de lo inconsciente responde al principio del caos. A partir de ahora, lo secundario corresponde a la modificación de la carga, a su ligazón o articulación. El placer ya no es descarga sino transformación. El placer está en la transformación de la angustia más que en la liberación de tensión. El principio del placer ha pasado a ser secundario y a estar al servicio del principio de realidad. El principio de realidad, principio regulador del aparato psíquico, aparece secundariamente como una modificación del principio del placer. Su instauración corresponde a una serie de adaptaciones, de transformaciones de la energía libre en energía ligada, ligada a un código, o lenguaje, que viene de fuera.

El instinto ha perdido el objeto real, por lo que el deseo es representado a través del lenguaje.

A esta transformación de la energía, y a introducir, además, algo nuevo en el código lingüístico –entiéndase, cualquier forma de expresión ya organizada, que venga de fuera-, es a lo que llamamos sublimación, o experiencia artística. La obra de arte representa de un modo simbólico el conflicto y logra transformar la experiencia subjetiva en algo que puede circular, en algo que logra que la experiencia subjetiva del artista pase a un sistema de operaciones o lenguaje.

¹¹¹ Freud, S. (1923), *El yo y el ello*, *Obras Completas*, vol. VII, Biblioteca Nueva, Madrid (1972), p.2720.

Lo dificultoso de la función simbólica del arte es introducir algo que, además de nuevo, recoja la experiencia subjetiva verdadera, traumática, edípica. El resultado de la lucha sería el arte, que de forma análoga al juego simbólico infantil, consigue hacer placentera la experiencia dolorosa.

Freud consigue unir el campo de la subjetividad con una teoría del aparato psíquico.

5.3.2 ULTERIORES APORTACIONES A LA TEORÍA FREUDIANA DEL ARTE

5.3.2.1 Melanie Klein y la teoría del arte

M. Klein realiza una particular y enriquecedora aplicación de las teorías freudianas al psicoanálisis, muy en particular a la psicología del niño y al juego infantil, desarrollando una importante técnica de interpretación del análisis temprano que denominó técnica psicoanalítica del juego.

Sus aportaciones son de especial relevancia para nuestro estudio, pues Melanie Klein descubrió al trabajar con niños que el juego simbólico tiene importantes repercusiones en el psiquismo ya no sólo como una herramienta reparadora y psicoterapéutica, sino también como una actividad con la que el niño sienta las bases de su potencial simbólico y creador. El juego infantil, de forma análoga a los sueños, resulta de vital importancia como proceso implicado en la realización de deseos del niño, liberación de fantasías y juegos identificatorios. A través de la situación de juego el niño recrea la situación traumática, repitiendo el entramado de fuerzas edípico y ensayando fórmulas para su resolución y aceptación.

Con el juego y la fantasía a él ligada, comienza la formación de símbolos en el incipiente desarrollo del yo infantil, iniciándose así el impulso creador y los procesos integradores que, de no ser inhibidos, repararán la escisión iniciada con los necesarios procesos de identificación originaria. La creatividad y la sublimación vienen a reemplazar en gran parte los mecanismos de defensa tanto psicóticos como neuróticos.

El simbolismo es el fundamento de toda sublimación y de todo talento, ya que es a través de la ecuación simbólica que cosas, actividades e intereses se convierten en tema

de fantasías libidinales.¹¹² (Melanie Klein. *Amor, culpa y reparación*, p. 221. Edit. Paidós).

En su estudio de las etapas pre-genitales del desarrollo infantil, más que introducir modificaciones en el desarrollo de la función sexual de las teorías freudianas, lo que introduce Melanie Klein es poner el acento analítico en las raíces tempranas del complejo edípico, llegando a exhaustivas formulaciones sobre las posiciones depresiva y esquizo-paranoide, como subdivisiones de la etapa oral del desarrollo que se iniciarían hacia la segunda mitad del primer año.

Como sabemos, según Freud el niño ingresa en la fase edípica una vez superadas la fase oral y sádico- anal del desarrollo libidinal, sin embargo, la autora considera que el advenimiento del complejo de Edipo se manifiesta mucho antes de lo descrito por Freud, pues observa en su análisis de niños que sus efectos se inician en forma más temprana durante la etapa oral del desarrollo.

Melanie Klein pone especial interés y atención en estas primeras etapas evolutivas por la convicción de que marcan el inicio en la integración y tipo de las muy relevantes relaciones objetales. Estas relaciones primeras son asumidas como muy importantes en la psicología kleiniana por considerarlas marcadas por primitivos mecanismos identificatorios que constituyen la base de la estructuración de la personalidad y de cuyos *restos* surgirán las futuras instancias psíquicas. Es decir, la forma en que el bebé integre estas relaciones quedará como fundamento estructural de la futura personalidad.

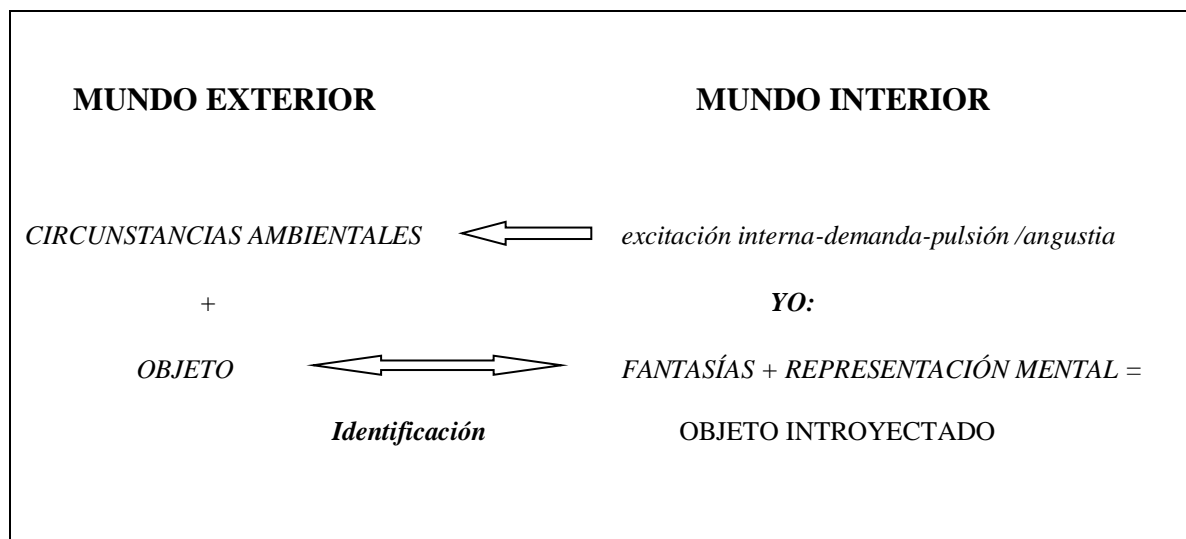
En la base de dichas relaciones objetales se encuentra, según Melanie Klein, el impulso instintivo¹¹³. Este impulso interno, o demanda instintiva, obligaría al niño a relacionarse con el exterior para procurarse alimento, de modo que el instinto se convertiría en el motor que haría surgir *fantasías* –inconscientes– en el interior del psiquismo infantil como expresión mental de dichos instintos y de su consecuente necesidad de satisfacción.

Los impulsos se convierten entonces en una especie de buscadores-de-objetos a los que corresponde a su vez una fantasía. La fantasía es, por lo tanto, una concomitante de las experiencias reales en constante interacción, influyendo y alterando la realidad y

¹¹² Klein, M., (1935), *Amor, culpa y reparación*, *Obras Completas*, vol. 1, Ed. Paidós, Barcelona (1089), p. 221

¹¹³ Como hemos señalado en capítulos anteriores, el objeto en el ser humano no está predeterminado. En ese sentido decimos que “hemos perdido el instinto”, por lo que a esa fuerza que la autora llama *instintiva*, nosotros, siguiendo la segunda teorización freudiana, la llamamos *pulsión*.

viceversa, de modo que las fantasías no son sólo una defensa contra la realidad externa sino también conforman o determinan la representación o realidad interna.



Desde el principio el yo es capaz de sentir ansiedad, utilizar mecanismos de defensa y establecer primitivas relaciones objetales en la fantasía y en la realidad. El niño ya desde el nacimiento está expuesto a la polaridad instintual como expresión del conflicto entre el instinto de vida y el instinto de muerte, y su impacto con la realidad externa. Todas estas nuevas situaciones le generan al bebé situaciones de ansiedad y angustia que proyectará o convertirá en agresividad.

Las fantasías inconscientes surgirán del tipo de satisfacción procurada/percibida por el bebé junto con las circunstancias ambientales y según la sensopercepción de este proceso se irá constituyendo el tipo de catexia, o investimento del objeto introyectado, en los precoces procesos de identificación.

Los objetos internalizados van conformando el mundo interno del niño, estableciéndose relaciones entre objetos hostiles y amorosos, entre objetos internos y externos, y también entre los objetos y el yo. Cada persona experimentará sus fantasías y las defensas que se organizarán en torno a las mismas estableciéndose las diferencias según el proceso real y su representación mental.

La introyección o internalización de dichos objetos daría lugar a las diferentes instancias psíquicas, siendo señalada por Freud la primera y más importante de estas instancias el superyó, introyección del padre e identificación con el mismo.

Para Melanie Klein los objetos internos introyectados van dibujando un esbozo de lo que serán más tarde las instancias psíquicas.

Como decíamos, este complejo proceso Freud lo situaría más adelante, en una etapa *post-edípica* en la que poder depositar los restos de catexias libidinales en un yo más fuerte, precario pero ya diferenciado.

*Originariamente, en la fase primitiva oral del individuo, no es posible diferenciar la carga de objeto de la identificación.*¹¹⁴

Freud considera en su segunda teorización que los procesos de proyección e introyección, consecuencia directa de la carga de objeto, sólo pueden producirse más tarde, ya que el investimento –y la absorción de la carga libidinal que retorna del objeto– tiene que partir necesariamente de un yo capaz de reprimir, de un yo capaz de retirar la carga libidinal del primer objeto. En una tan temprana posición pre-genital, el yo estaría aún totalmente identificado con el objeto originario, resultándole imposible llevar a cabo esta operación. Sólo en una posición post-edípica y habiéndose instaurado un funcionamiento narcisista de tipo secundario, sería posible la identificación con un objeto internalizado.

En un yo pre-genital, endeble todavía, la energía está en el ello, y si hay conflicto con la madre, la carga libidinal o podríamos decir más bien la energía pulsional, se desplaza del ello que se ofrece como objeto al yo, aún en narcisismo primario. Es decir, a un yo no diferenciado concebido como un ideal de omnipotencia que no sólo se reduce a la unión con el ello sino que implica una identificación primaria con el objeto originario catectizado con la omnipotencia.

*Más tarde sólo podemos suponer que las cargas de objeto parten del yo, el cual siente como necesidades las aspiraciones eróticas. El yo, débil aún, recibe noticia de las cargas de objeto, y las aprueba o intenta rechazarlas por medio del proceso de la represión.*¹¹⁵

¹¹⁴ Freud, S., (1923) *El yo y el ello*, Obras Completas, vol. VII, Biblioteca Nueva, Madrid (1975), p. 2710.

¹¹⁵ Freud, S., op. Cit., p. 2710

Pero Melanie Klein no habla de fase narcisista, ella defiende que desde el principio de la vida existen relaciones objetales altamente influyentes y potencialmente estructurantes según condiciones evolutivas. Que no es éste un estado indiferenciado sino que el bebé se relaciona con objetos con los que ya se dan procesos de identificación e interiorización.

La diferencia del matiz interpretativo estriba, en resumen, en que la suposición kleiniana dota de un mayor poder al inmaduro yo del bebé, considerándolo capaz de investir el objeto y de ligar la experiencia a fantasías propias, que Freud consideraría, sin embargo, como un retorno libidinal de carácter secundario¹¹⁶.

Según Freud, estaríamos hablando de un mecanismo propio del narcisismo secundario; en el que el investimento objetal al yo comenzaría a producirse tras un previo y necesario proceso de diferenciación más que durante un estado de identificación primario o narcisista. Solamente más tarde el yo se llena de *libido*, pero que vendría del exterior. Un yo, más organizado y diferenciado investiría entonces los objetos y estaría dispuesto a absorber –y organizar- la libido que retorna de dichos objetos.

En todo este proceso, mucho más lento para Freud, describimos al yo como un residuo de las cargas de objeto abandonadas, siendo la transmutación de las mismas un medio de dominar al ello, como ya hemos aclarado. Las instancias psíquicas deben su génesis a una partición edípica, a una necesaria represión energética en lo que podríamos considerar el núcleo del yo, por resultar imprescindible este gesto en su génesis.

Al llegar la estructuración edípica tiene que ser abandonada la carga de objeto de la madre y en su lugar surge una identificación con ella o intensificada la del padre. El superyó, fruto de la identificación primaria que depende de la disposición triangular en la relación edípica se constituye, entonces, como un residuo de las primeras elecciones de objeto y a su vez como una enérgica formación reactiva contra la identificación masiva ante las mismas.

De este modo podemos admitir como resultado general de la fase sexual, dominada por el complejo de Edipo, la presencia en el “yo” de un residuo, consistente en el establecimiento de estas dos identificaciones entrelazadas entre sí. Esta modificación del “yo” conserva su significación especial y se opone al contenido restante del “yo” en calidad de ideal del “yo” o “super-yo”.¹¹⁷

¹¹⁶ Esta libido ya tendría un carácter secundario por haber pasado por instancias superiores del yo.

¹¹⁷ Freud, S., op. Cit., p. 2713

Este tipo de relaciones de objeto llevadas a cabo por el bebé a lo largo de las etapas del desarrollo responden en definitiva a la paulatina y compleja tarea evolutiva de diferenciación del ello y del primer objeto para la formación del yo.

La madre, objeto externo original, hace posible la separación del débil yo del ello, eso sí, a través de un poderoso y potente proceso primario de identificación que culminaría con la retirada libidinal –o renuncia- edípica.

Retomando el punto de vista kleiniano, los procesos de identificación se inician con anterioridad a la resolución edípica, y además, estas primitivas identificaciones tienen importantes repercusiones en la estructuración psíquica del individuo.

Previamente a la constitución del superyó el psiquismo del bebé asimila importantes formaciones escindidas con las que se relaciona e interioriza, identificándose con éstas: el pecho bueno y el pecho malo.

Los objetos internos pueden dar identidad –fuerza de cohesión al yo- o crear una profunda grieta dentro del individuo, de modo que los procesos de introyección y asimilación del objeto (fantasías y experiencias subjetivas) condicionarán la formación de la propia estructura psíquica.

La identificación con un objeto bueno permite al niño soportar las frustraciones propias de la situación edípica y conseguir una integración propia de la fase genital.

La internalización es de la mayor importancia para los procesos proyectivos, en particular que el pecho bueno internalizado actúa como punto focal en el yo, desde el cual pueden proyectarse sentimientos buenos en objetos externos. Fortalece al yo, contrarresta los procesos de disociación y dispersión y aumenta la capacidad de síntesis e integración. El objeto bueno internalizado constituye así una de las precondiciones de un yo integrado y estable y de buenas relaciones objetales. La tendencia a la integración, que rivaliza con la disociación, es a mi juicio desde la más temprana infancia un rasgo dominante de la vida mental. Uno de los principales factores que fundamentan la necesidad de integración es la sensación del individuo de que la misma implica estar vivo, amar y ser amado por el objeto bueno interno y externo; es decir, existe una estrecha relación entre integración y relaciones objetales. Recíprocamente, el sentimiento de caos, de desintegración, de falta de emociones como resultado de la disociación, pienso que se vincula estrechamente con el temor a la muerte (...). La disociación, en cuanto defensa primaria contra el mismo, es efectiva en la medida en que produce una dispersión de la ansiedad y una supresión de emociones.

*Pero fracasa en otro sentido porque deriva en un sentimiento análogo a la muerte –que esto es lo que significan el sentimiento de caos y la desintegración concomitante-.*¹¹⁸

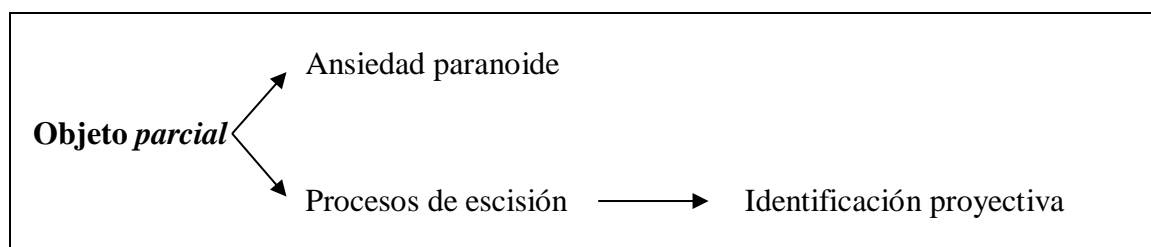
- Posición esquizoparanoide

La primera y más arcaica etapa en el desarrollo de las relaciones objetales Melanie Klein la denomina *posición esquizoparanoide*. Con el término *posición* la autora quiere enfatizar, en el mismo sentido que lo hacía Freud respecto a las *fases* del desarrollo de la función sexual, que las posiciones nunca llegan a reemplazar por completo a la anterior y que la integración lograda nunca es total, de modo que el individuo siempre puede oscilar entre ambas posiciones.

El profundo análisis de las tempranas relaciones objetales revela a la autora que cuanto más temprana es la relación objetal, más se fantasean y distorsionan los objetos introyectados por lo que ha sido proyectado en ellos. Estos procesos evolutivos forman parte de la posición SC que aparece durante los 3-4 primeros meses de vida, cuando la disociación del objeto es máxima y la angustia persecutoria domina.

El proceso está marcado por la *incorporación*, dado el tipo de relación originaria que el bebé guarda con su madre¹¹⁹. *Incorporación e introyección* se refieren a una operación corporal a través de la cual el bebé devora y guarda cosas dentro de sí.

Cuando el bebé comienza a relacionarse con su madre la reconoce como una parte suya creyendo que ésta –en realidad una parte escindida de ella- es totalmente poseída por él. El sentimiento de posesión lo hará desde una posición esquizoparanoide porque el bebé no se relaciona aún con personas totales sino con objetos parciales, de ahí la distorsión proyectiva que está en la base de la ansiedad paranoide.



¹¹⁸ Klein, M. (1946) *Envidia y gratitud y otros trabajos, Obras Completas*, vol. 3, Ed. Paidós, Barcelona, (1975)

¹¹⁹ Procesos de identificación primaria, canibalística y pre-edípica según Freud, a los que se superpondrán procesos de identificación secundaria.

El niño, muy pronto, tiene relación con dos objetos con los que se relaciona e identifica, estando el objeto primario en esta primera etapa disociado en dos partes, el pecho bueno y el pecho malo, el pecho ideal y el persecutorio.

M. Klein encuentra como factor nuclear de la relación originaria una interiorización del objeto *parcial* en posición esquizoparanoide, y una libido que retorna, ya entonces, a estos objetos interiorizados. Esta fantasía con la que es introyectado el objeto *parcial* es fuente de angustias y de persecución para el niño.

El objeto es internalizado y la importancia estriba en si el niño se identifica con un buen objeto interno o con uno malo, de si el balance de sentimientos en el momento de la introyección es de amor o de odio dada la polaridad instintual¹²⁰.

Cuando hay una identificación con un objeto malo interno se produce un desarrollo patológico. Las fantasías hostiles que acompañan el proceso de internalización producen una identificación con partes disociadas del yo, cargadas por fuertes impulsos destructivos, que provocan un conflicto difícil de resolver para un yo todavía débil e inmaduro.

Por su contra, la identificación con un objeto interno bueno, amado y auxiliador, permite al niño comenzar a asimilar su posición de exclusión con respecto a la relación parental, aceptando una participación, a veces excluyente, en la situación.

La identificación con un objeto malo genera un conflicto de ambivalencia porque el niño se identifica e introyecta un objeto odiado que le resulta muy difícil de integrar. Ante el fracaso en el intento de identificarse con esas partes de forma adecuada a través de un proceso integrador, la proyección aparece entonces como el medio de defensa originario ante cualidades introyectadas que el individuo rechaza de/en sí mismo.

El organismo, en modo defensivo, proyecta al exterior las excitaciones internas que por su intensidad se tornan excesivamente displacenteras, lo que le permitiría huir y protegerse de ellas como si de una estimulación externa excesiva se tratase. Pero este mecanismo no resulta tan económico a largo plazo para el yo infantil, pues las cualidades alienadas y extrañas que han sido proyectadas fuera de su propio cuerpo le provocan un estado *loco*, un estado de persecución *paranoide* propio de la identificación proyectiva que caracteriza el tipo de identificación característico de la posición esquizoparanoide que nos ocupa.

¹²⁰ Pulsiones de vida y pulsiones de muerte.

*Desde el comienzo el yo introyecta objetos “buenos” y “malos”, siendo el pecho de la madre el prototipo de ambos (...). Estas imagos, que son un cuadro fantásticamente distorsionado de los objetos reales sobre los cuales se basan, las instala el bebé no sólo en el mundo exterior, sino, por el proceso de incorporación, también dentro del yo. De ahí que niños muy pequeños pasen por situaciones de ansiedad cuyo contenido es comparable al de la psicosis de los adultos.*¹²¹

La identificación proyectiva implica una disociación de partes del yo, con la proyección fantaseada de las partes escindidas de la propia personalidad en otra persona. Estas fantasías, recordémoslo, implican un mayor grado de organización yoica de lo que suponía Freud. Este yo temprano está aún muy desorganizado y describe también, según M. Klein, unos mecanismos de defensa tempranos. Ante la abrumadora ansiedad el yo se esfuerza por introyectar lo bueno y proyectar lo malo, pero la situación puede fluctuar rápidamente y de la proyección original de lo malo surge la identificación proyectiva en la que el objeto externo no sólo queda dañado sino que además es “poseído y controlado” —en forma paranoica— por las partes proyectadas, e identificado con ellas. Parte del niño está, ahora, fuera de los límites del yo, es decir, en el interior de un objeto externo.

Estas creencias derivadas de los primarios mecanismos defensivos generan una sensación de desintegración que es, como vemos, el más desesperado de todos los intentos del yo para protegerse de la ansiedad. Estos mecanismos originan a su vez ansiedades propias, porque la proyección hacia afuera de malos sentimientos produce persecución externa.

La proyección implica una escisión del yo que dificulta el desarrollo de habilidades de afrontamiento del objeto total, así como a su vez aumenta la dificultad para la aceptación y manejo de estas partes malas de sí mismo.

A la escisión de la parte mala le suele acompañar una idealización del objeto bueno, convirtiéndose la idealización en el corolario del temor persecutorio. Esta proyección esquizoide desemboca en una sensación de vaciado del yo, quedando éste débil y desvalido ante la realidad.

Pero es necesario recordar que estas experiencias son parte normal del desarrollo humano, las ansiedades y defensas que constituyen el núcleo del período esquizoparanoide forman parte de la necesaria experiencia vital debiendo quedar todas las etapas del desarrollo bien incluidas e integradas, no estando ninguna escindida o rechazada en lo que podemos considerar una personalidad bien integrada.

¹²¹ Klein, M. (1935) *Amor, culpa y reparación*, Ediciones Paidós, Barcelona (1989), p. 267.

La madre es una persona necesaria para que el bebé pueda introyectar, y conocer, la parte proyectada de sí mismo. La identificación proyectiva frecuentemente causa algún impacto en la otra persona, de modo que una lectura positiva, o favorable de la identificación proyectiva sería considerarla como una forma de comunicación originaria con el objeto que no se limita a expulsar sino a integrar un significado que la madre debe retener, contener. Ella debe recibir una identificación proyectiva de algo que el bebé no puede tolerar, y tiene la necesidad de evacuar, pero sin sentirse abrumada por ello. La proyección implica una expectativa de espera, de vuelta de la agresión contra el yo de forma que pueda darle un sentido. Escindido, una parte de él es proyectada en un objeto externo, si no hay retorno habrá experiencia de vaciado psicótico, pérdida fuera de los límites del yo. Esta escisión es necesario distinguirla de la represión como proceso secundario en la que el yo excluye de la propia conciencia.

La escisión, siempre que no sea excesiva, es un proceso que permite al yo emerger de la experiencia caótica comenzando por un ordenamiento de la experiencia, ayudándole a separar lo bueno de lo malo. Constituye una base previa y necesaria para la integración posterior de un yo diferenciado, integrado y organizado. Como veremos más adelante, la identificación proyectiva sienta las bases de los movimientos reparadores e integradores que constituyen la formación de símbolos.

- **Posición depresiva**

Para que esto suceda las experiencias buenas han de predominar sobre las malas, de modo que la posición esquizoparanoide pueda dar lugar al siguiente paso del desarrollo: La posición depresiva, en la que los procesos integradores se hacen más fuertes gracias a que el objeto interno bueno se ha hecho lo suficientemente estable.

El bebé sufre una experiencia que está más allá de lo que puede tolerar, entonces proyecta esta carga sobre la madre que contiene al bebé y, más tarde, re proyecta en la mente del bebé esos contenidos suavizados que ahora el bebé reintroyecta pudiéndolos tolerar. En este caso digamos que la violencia de las formas primitivas ha sido atenuada bajo los impulsos de amor y preocupación de la madre. Este continuo nos sitúa en el movimiento que hace posible el acceso a la posición depresiva y a su capacidad para la integración.

Cuando las condiciones evolutivas son favorables disminuye la necesidad de proyección, el niño siente que su yo es fuerte y le asustan menos sus propios impulsos malos no viéndose instado a proyectarlos fuera. Al disminuir la proyección de lo malo también disminuye el poder atribuido al objeto malo.

Un buen objeto interno forma el núcleo del yo, el bebé se hace fuerte pudiendo integrar su yo y el objeto.

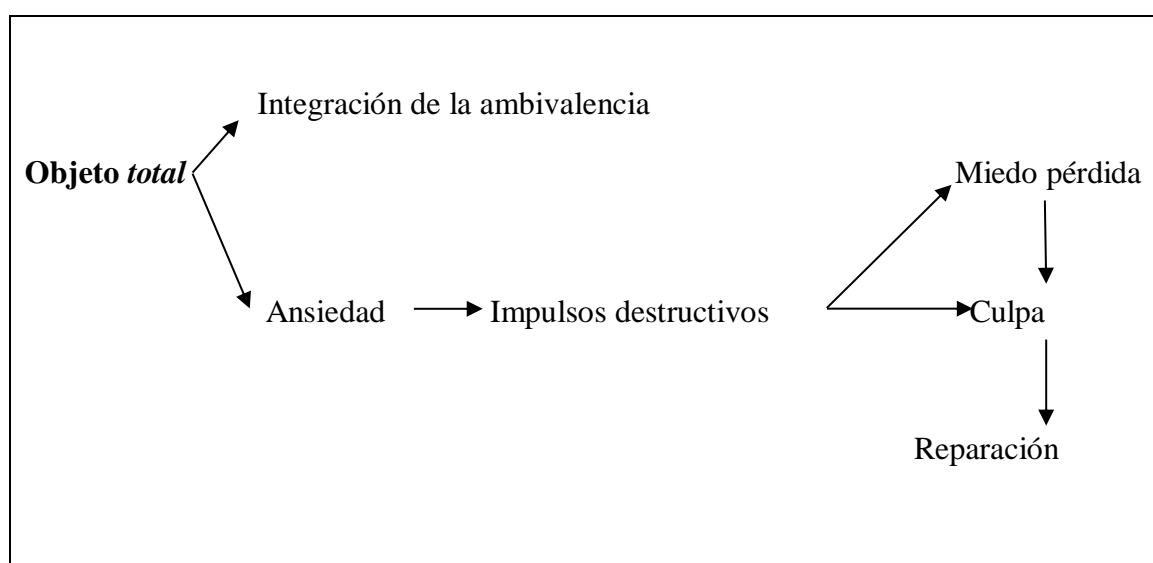
En esta posición el niño reconoce a la madre como objeto total, no sólo en el sentido de que ya no se relaciona con partes de su cuerpo, el pecho bueno o el pecho malo, sino también con una persona total en el sentido de que puede ser buena y a veces mala. Al percibir a la madre como objeto total el bebé reconoce que ama y odia a una misma persona, y en la medida en que prosiguen los procesos de integración propios de la posición depresiva, surge la ansiedad, ya no de la escisión esquizoparanoide de la etapa anterior, sino de la ambivalencia que le provoca el objeto originario.

Este reconocimiento despierta intensos celos de los demás en el bebé que descubre su total dependencia y vulnerabilidad ante el objeto total.

Se intensifican los mecanismos introyectivos en detrimento de los proyectivos, dada la percepción de independencia del objeto.

Estamos aún en una fase oral del desarrollo, el amor y la ansiedad provocan la necesidad de devorar, por lo que surge en el niño la perspectiva de que sus impulsos destructivos destruyan no sólo al objeto bueno externo sino también al objeto bueno introyectado.

Junto a la nostalgia por ese objeto total e independiente surge la culpa depresiva por el sentimiento de que pudo haber perdido a su objeto bueno por su propia destructividad. El conflicto depresivo es una lucha contra los impulsos destructivos provocados por la ansiedad que le generan la ambivalencia del objeto y la culpa.



En la medida en que los procesos de integración disminuyen los mecanismos proyectivos, se distorsiona menos la percepción del objeto de modo que el objeto malo y el objeto ideal se aproximan el uno al otro. Estos procesos junto a la vivencia de la ambivalencia del objeto, y la de sus propios impulsos, ayudan al niño a distinguir las fantasías de la realidad.

A partir de este momento evolutivo las dificultades que surgen ya no son de carácter psicótico, sino neurótico.

Como advertíamos al principio, Melanie Klein encuentra las raíces de la formación de las distintas instancias psíquicas con anterioridad a la resolución edípica. Los objetos ideales y persecutorios internalizados durante la primitiva posición esquizoparanoide forman las raíces del superyó, y ahora en posición depresiva, a medida que se afirma la relación con el objeto total el superyó se acerca al ideal del yo, se integra perdiendo algunos de sus aspectos devastadores y aproxima una imagen de padres que no sólo son fuente de culpa sino que además es un objeto/instancia que ayuda al niño en su lucha contra los impulsos destructivos.

- **Formación de símbolos, reparación y creación.**

...Una lucha constante en la que los procesos de integración tienen como fin la reparación del objeto interno y externo amado, su conservación y restauración.

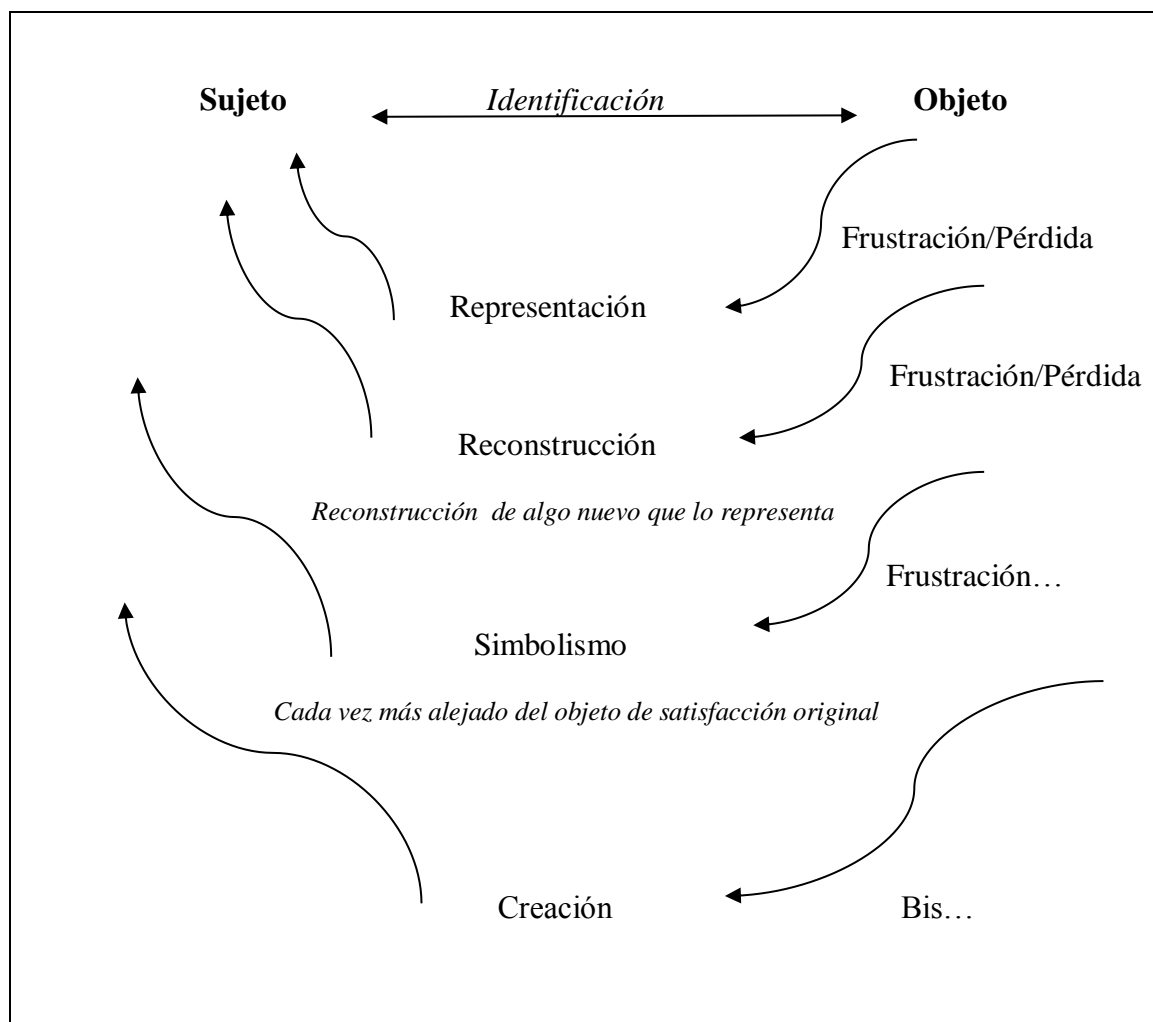
En este punto encuentra M Klein las bases de la creatividad y la sublimación, cuyas bases ha dejado establecidas en los arcaicos procesos de identificación proyectiva. En esta proyección de partes de sí en el objeto, el yo ha esbozado sus primeros y más primitivos símbolos.

La intensa angustia que surge en los periodos infantiles, en los que predomina el deseo oral-sádico de devorar el pecho de la madre, pone en marcha el mecanismo de la simbolización. El sadismo hacia el objeto es una liberación de angustia pero también es una fuente de peligro porque, al temer de él ataques similares, el sadismo apunta a su propio yo.

El niño, por identificación, encuentra en todos los objetos sus propios órganos constituyendo esta identificación la primera clase de simbolismo. Todos los objetos con los que se relaciona el bebé pueden ser pechos-suyos que le otorgan o frustran sus necesidades.

Como el niño desea destruir los órganos que representan los objetos, comienza a temer a estos últimos. Esta angustia contribuye a que equipare dichos órganos con otras cosas; debido a esa equiparación éstas, a su vez, se convertirán en objetos de angustia. Y así el niño se siente constantemente impulsado a hacer nuevas ecuaciones que constituyen la base de su interés en los nuevos objetos, y del simbolismo que no sólo se constituye como el fundamento de toda fantasía y sublimación, sino que sobre él se construye también la relación del sujeto con el mundo exterior y con la realidad en general.¹²²

La identificación como precursora de la representación y el incipiente simbolismo tendría como fin la recreación no alucinada del objeto perdido, y seguiría la siguiente dinámica:



¹²² Klein, M., *Amor, culpa y reparación*, p. 225.

Así la energía va pasando de unos objetos a otros a través de una red de objetos simbólicos que se alejan del original provocador de angustia, y los va transformando, recreando, en otros más amables y dóciles que no le resultan tan persecutorios y con los que puede establecer una relación de amor. Un tipo de actividad psíquica con la que el niño hace posible la compleja integración del objeto malo, o perdido, y sienta a su vez las bases de lo que más tarde definiremos como el fundamento de la creación artística: ya no la retención del objeto, sino la recreación del objeto perdido.

*El desarrollo del yo y la relación con la realidad dependerán del grado de capacidad del yo, en una etapa muy temprana, para tolerar la frustración de las primeras situaciones de angustia. Y, Como siempre, también aquí es cuestión de cierto equilibrio óptimo entre los factores en juego. Una cantidad suficiente de angustia es una base necesaria para la abundante formación de símbolos y fantasías.*¹²³

Una determinada cantidad de angustia es necesaria para movilizar el mecanismo simbólico. La liberación de cierta cantidad de angustia hace que el niño se aparte de objetos con los que había establecido relaciones afectivas dirigiéndose hacia nuevos objetos a los que transferir su interés, y mantenerlo hacia los anteriores. Este interés va acompañado a su vez por una actividad y curiosidad mucho mayor y por tendencias agresivas mucho más intensas que mantienen activa la movilización de energía que no ha de verse bloqueada ni por defecto ni por exceso.

*Una excesiva y prematura defensa del yo contra el sadismo impide el establecimiento de la relación con la realidad y el desarrollo de la vida de fantasía. La posesión y exploración sadística del cuerpo materno y del mundo exterior (el cuerpo de la madre por extensión), produce la supresión más o menos completa de la relación simbólica con cosas y objetos que representan el cuerpo de la madre y por ende del contacto del sujeto con la realidad en general. Este retraimiento forma la base de la falta de afecto y angustia (...) que han sido impedidos o refrenados debido a la angustia.*¹²⁴

Hemos llegado aquí una de las grandes contribuciones de Melanie Klein a la psicología del arte. Su postulado en la existencia de dos etapas fundamentales en la evolución mental y emocional del niño, así como la aparición precoz en estas etapas del complejo de Edipo y del superyó, incluye y define el proceso mediante el cual el niño transforma gradualmente los impulsos agresivos en un impulso creador.

“El espacio vacío ha sido llenado”.

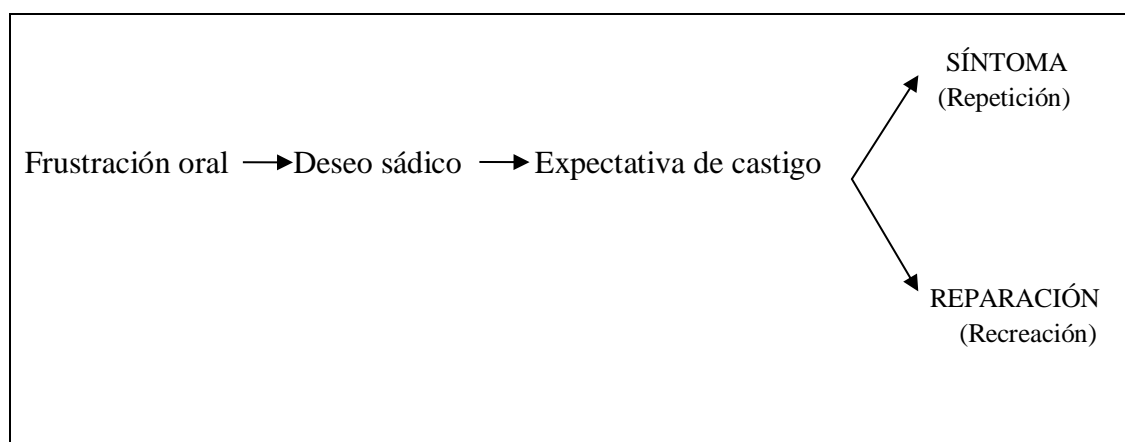
¹²³ Klein, M. op. Cit., p. 226

¹²⁴ Klein, M., op. Cit., p. 237.

Es obvio que el deseo de reparar, de arreglar el daño psicológico hecho a la madre, y también restaurarse a sí misma, estaban en el fondo del impulso a pintar.¹²⁵

La presión de la situación de angustia moviliza la puesta en marcha del mecanismo simbólico, pero también puede fortificar la compulsión a la repetición y la necesidad de procurarse un castigo, o síntoma, para apaciguar la angustia.

La importancia adquirida por los mecanismos reparadores sientan las bases para la construcción del símbolo y la creatividad.



La actividad creadora como continuidad del juego infantil, tiene en Klein un carácter reparador e integrador que difiere de los mecanismos proyectivos psicóticos. Mientras Klein insiste en la simbolización del objeto como acción reparadora, Freud contempló, en un primer momento, el proceso artístico en forma análoga al funcionamiento neurótico, estableciendo, en un primer tiempo, una analogía entre los síntomas y el arte. La continuidad entre las leyes que rigen tanto la creación artística como lo patológico quedaba establecida porque el comportamiento de uno y otro eran explicables por los mismos mecanismos psíquicos.

Melanie Klein con su énfasis en la importancia de la formación de símbolos en el desarrollo del yo, estableció una diferenciación entre el juego creativo y el síntoma, situando los procesos psicóticos como un fracaso del simbolismo.

Cuando más tarde Freud reconoce que la labor represora del inconsciente procede del yo y que éste es el último responsable del retorno al mundo inconsciente del material reprimido, descubre lo *reprimido inconsciente* como un lugar diferenciado del –todo–

¹²⁵ Klein, M., op. Cit., p. 223.

inconsciente donde se alojarían ahora estas ideas reprimidas que responderían a la lógica sintomática, siendo un material secundario por haber pasado necesariamente por la consciencia.

Diferencia ahora estas ideas reprimidas de lo que hay más allá de lo reprimido; pura energía pulsional no matizada por procesos preconscientes, o *ello*.

La ruptura de la representación simbólica o la pérdida del objeto representado, requiere una ligadura a nuevas representaciones. Este proceso es esencial en el arte, y podemos establecer su origen en las etapas tempranas definidas por Klein.

Si, como decíamos, en la segunda tópica freudiana, el arte proviene de la energía pulsional, no nos cabe duda de que la actividad reparadora del bebé tenga mucho que ver con la energía pulsional, pues el material que proporciona angustia al niño probablemente esté más cerca de lo que Freud define en su segunda tópica como aquella energía que está más allá de lo reprimido inconsciente, pues el prematuro yo del bebé aún no reprime...de modo que la formación de los primeros símbolos han de responder a una lógica de producción creativa, pues lo que está gestionando el bebé, la inmensa angustia de la que habla Melanie Klein sólo puede ser de origen pulsional.

El arte no tiene nada que ver con el placer, lo que descubre Freud en su segunda tópica es que el placer ya no está en la descarga o en la liberación repetitiva de la tensión del deseo reprimido, como el síntoma, sino en la transformación de la angustia. Este matiz diferenciaría el juego simbólico del síntoma y sentaría las bases de lo que representa el placer –o goce- artístico

Melanie Klein también encuentra en su estudio la común función simbólica en el juego y en el arte. En tanto considera el juego infantil como una transformación de la experiencia traumática y no sólo como una liberación de tensión.

Lo dificultoso sería introducir algo nuevo, el resultado de la lucha sería el arte.

5.3.2.2 Jacques Lacan y la teoría del arte

Lacan profundiza en las aportaciones hechas por Melanie Klein a la psicología infantil pre-edípica, siendo en la incidencia que la autora hace sobre la importancia de *las primeras relaciones objetales*, donde Lacan encuentra el punto neurálgico para desarrollar uno de los aspectos elementales de su teoría, el estadio del espejo.

Con su desarrollo teórico Lacan da una nueva dimensión a la estructura psíquica freudiana, en torno al descubrimiento de la importante influencia que ejerce la función imaginaria en los procesos básicos constituyentes del ser humano.

Así como Melanie Klein pone el acento analítico en la fase oral del desarrollo, suponiendo que las relaciones objetales tempranas obligan al niño a una serie de relaciones de incorporación, introyección, y proyección del objeto, Lacan va a introducir la tópica de lo imaginario como la función más influyente y dominante en la primera infancia. Define este tipo de función como una relación especular en la que el bebé *anticipa*, y de alguna forma *alucina*, el primer objeto, así como el tipo de relación mantenida con el mismo, afectando estructuralmente el propio dominio psicológico.

A partir del modelo del estadio del espejo Lacan construye una potente teoría construida sobre la lógica imaginaria, constituyéndose ésta como una fase precursora, impulsora y profundamente influyente en la constitución humana.

Su teoría es básicamente congruente con las aportaciones kleinianas y, en principio, elaborada a partir de las nociones fundamentales de Freud. Con estos primeros desarrollos lacanianos es con los que trabajaremos e incorporaremos a nuestra investigación.

- La lógica identificatoria

Lacan propone una potente identificación que surge de la relación dual con ese objeto único y original que es la madre y no tendría tanto que ver con los procesos de identificación e introyección del objeto descritos por Klein, sino con una lógica identificatoria presidida por los procesos imaginarios propios del estadio del espejo.

Retomando la interpretación freudiana habría una sola y única identificación primaria, que es la del sujeto con su madre, en la que aún no hay diferenciación posible, en lugar de la identificación proyectiva descrita por Klein en la que los conflictos relacionados con la satisfacción o frustración procurada por el objeto bueno y/o por el objeto malo se multiplican constituyendo la causa y origen de los impulsos infantiles de agresividad y hostilidad, o amor.

El objeto primario es original en el sentido de ser origen y fuente de vida, siendo por ello un objeto privilegiado. Pero este privilegio induce al infante a una inevitable alienación con-fundiéndose con los aspectos imaginarios del objeto. Su sistema

perceptivo¹²⁶, todavía inmaduro, comienza a recibir una impronta sensorial que le informará de manera inevitablemente distorsionada sobre la existencia de un espacio exterior, real, con el que se identificará plenamente¹²⁷. Sobre esta impronta, insistimos, de idiosincrasia imaginaria, comienza la estructuración psíquica.

Al principio la diferenciación no puede lograrse, estamos en una relación en espejo, ante una realidad especular, con la que el niño se identifica masivamente.

Estos acontecimientos formadores son reprimidos u olvidados por el yo al ser experiencias originarias que representan la última dimensión de los límites individuales. Resultan muy difíciles de integrar para el mecanismo consciente tanto por la extraña especificidad fantasmática de sus contenidos, como por la lejanía en el tiempo en que se vivenciaron. Son experiencias contenidas por lo tanto en lo reprimido inconsciente, aprehendidas y guardadas en la misma dimensión fantasmática que le es propia.

Esta impresión fantasmática, fruto de la función imaginaria que caracteriza la primera vinculación, debe poco a poco transformarse en una cierta relación con lo real. La ordenación simbólica tratará de obtener una readaptación, una integración de la realidad última y primera que late detrás de toda construcción imaginaria, a la realidad o circunstancias actuales.

La función de lo imaginario da origen pero no da sostén ni estructura. Es necesaria su restauración, su reconstrucción, para que la estructuración del sujeto humano sea posible. Se trata, según Lacan, del problema de la introducción del registro del sentido, cuya resolución, o quizá tan sólo su planteamiento, ya dé lugar a un espacio de subjetividad para el sujeto.

Esta tarea implica y complica a Lacan en la comprensión casi ontológica de saber cómo se produce en el psiquismo humano la introducción de una estructura eficaz, articulada sobre contingencias particulares, que remite al tipo de relación imaginaria. Un saber sobre cómo se introduce un orden en el registro del aparente sin sentido imaginario original, sobre cómo se introduce un sentido subjetivo en un psiquismo que se halla, desde el principio, indiferenciado. Se trata del saber de ese algo, en esencia diferente, que responde a una densidad psicológica concreta que es deseo como motor libidinal,

¹²⁶ Sistema biomecánico perceptivo de imágenes sensoriales, no mediatizado en un primer momento de recepción estimular por la conciencia, entendida ésta como construcción simbólica del yo.

¹²⁷ Freud señala lo fascinante que es para todo ser humano la aprehensión de un ser que presenta las características de un mundo pleno, cerrado sobre sí mismo, satisfecho, que representa el tipo narcisístico. (Lacan. *Seminario 1. en Ideal del yo-yo ideal*).

que es constituyente como principio diferenciador del espejismo originario fundante , y que es principio del orden, como principio de realidad.

Como bien apunta Lacan, la pregunta sobre la introducción de la subjetividad ya fue planteada por Freud en su búsqueda del sentido latente en el contenido manifiesto de los sueños. Freud descubre un sentido oculto, que había de ser revelado, más allá de la lógica manifiesta en los mismos, encontrando un sentido velado y metafórico similar a lo que ocurre en la organización de los síntomas.

En la experiencia de la subjetividad se inscribe el sentido de la búsqueda del deseo diferenciado del sujeto. Una experiencia subjetiva que tiene que ver con esa experiencia traumática verdadera, imaginaria y fantasmática en origen, que ha sido –en el mejor de los casos- fervientemente ocultada en el inconsciente. Lacan encuentra, siguiendo a Freud, que la verdad subjetivada de todo ser humano se encuentra en el inconsciente, en esa experiencia fundante, ignorada y desconocida por el yo.

Es precisamente a esa parte del yo, que pasa a ser inconsciente, a la que el sujeto debe el origen de su estructuración, el fondo y soporte de un aparataje psíquico que se estructura diferenciándose en consciente e inconsciente, y dando origen a un yo con misión protectora, pero también encubridora. Un yo, asimismo, responsable de los procesos de integración y simbolización de la experiencia.

Como decíamos, el problema está en cómo se produce la introducción, del factor estructurante de la realidad, en el campo de la fusión imaginaria.

Toda esta experiencia imaginaria primaria se corresponde con las etapas pregenitales freudianas del desarrollo libidinal de la energía, que son previas a la organización genital definitiva. Freud interpreta el desarrollo de la función sexual como un proceso evolutivo en el que las diferentes etapas por las que va pasando la energía sexual son entendidas como pulsiones parciales, como prolegómeno de la formación definitiva que adoptará la vida sexual tras la resolución edípica. La organización genital completa conserva e integra todas las catexias –parciales- anteriores, pudiendo permanecer algunas pulsiones parciales fijadas a las condiciones de fases anteriores debido a algún accidente traumático.

Para Lacan, el motor del instinto sexual está cristalizado en base a una relación imaginaria. Es decir, la sexualidad está centrada en la función de lo imaginario antes de alcanzar su integración simbólica tras la superación del Edipo. De ahí que el instinto, al haber perdido su objeto y haberse organizado originariamente en lo imaginario, resulte especialmente engañoso.

La relación dual, que es la relación del sujeto con su madre, ha de situarse más allá de la estructura actual del yo. Freud, con el Complejo de Edipo, nos proporcionó el primer modelo de patrón estructurante. La fórmula edípica de atracción por la madre y rivalidad hacia el padre nos da los elementos fundadores de la primera estructura compleja que resuelve la relación narcisista, o imaginaria visto desde la óptica lacaniana, que une a la madre. Este esquema edípico es un paso más en la tarea estructurante del ser humano, ya que la vinculación con el padre es, metafóricamente, una relación distinta, una relación de corte simbólico que abre al sujeto a una relación posible con el mundo, limitando la función imaginaria a una parte de la integridad del sujeto.

Lo que introduce el padre para hacer efectivo el corte de la relación dual es la palabra simbólica, impidiendo que el discurso fluya enteramente hacia la vertiente a través de la cual se engancha en la relación imaginaria con el otro. La palabra es mediación, corte, límite, es, en origen, trauma y promesa.

La palabra del padre, introducida con densidad simbólica, reza así:

*“Eso que imaginas no es tuyo,
pero te prometo que lo tendrás en otro lugar”.*

Un yo diferenciado, y con él la necesaria función del inconsciente, se fundan aquí como el resultado de una negativa, una defensa ante ese otro en relación al cual se ha constituido, y al que “se debe”, en origen.

Lacan nos enseña a identificar lo simbólico con la palabra, es decir, la función simbólica viene a ser equivalente a la función de la palabra, estando en ella tanto la posibilidad de *llamada*, en la que se establecen las relaciones de dependencia, y también la posibilidad de la *negativa*.

Guiado en todo momento por la lógica estructuralista Lacan conjuga la fenomenología edípica descubierta por Freud, con las aportaciones estructuralistas ofrecidas por los campos de la lingüística y de la antropología que hemos estudiado¹²⁸. Es por ello que se dice que Lacan introduce en Freud el estructuralismo pues deduce que es la estructuración simbólica del lenguaje lo que resulta estructurante para el sujeto.

La representación verbal viene a ser sinónimo de simbolización, y es lo que necesitamos para aproximarnos a ese algo desconocido que circunda la primera imagen.

¹²⁸ Estructuralismo introducido por Saussure, Jakobson y Lévi-Strauss.

El acceso al lenguaje está relacionado con la estructuración edípica freudiana, porque la introducción del Otro simbólico¹²⁹ viene a ser la consecuencia eficaz de la puesta en escena de la metáfora de El nombre del padre, que contiene la relación imaginaria.

La metáfora paterna no es sino una palabra sostenida ante el niño, no sólo con valor de contención – de prohibición en un primer nivel de lectura -, también de reconocimiento.

Además de articular la función del inconsciente con la resolución edípica como el primer esbozo de estructura fundamental del sujeto, Lacan introduce y liga la función imaginaria y la simbólica, en la constitución de lo real humano.

La introducción de la palabra simbólica, además de situar lo imaginario en la comprensión de una parte de la realidad, señala esa otra parte, real, que Freud ya anunció en *Más allá del principio del placer*. Al principio, como decimos, cuando la conjunción de ambas partes no puede lograrse, estamos en una relación en espejo que se confunde con ese fondo real. En esa situación de origen la palabra no ha llegado, la estructuración que posibilita la introducción de la palabra, del lenguaje, no se ha enlazado todavía al primitivo sistema imaginario versus real.

La unión del lenguaje con el imaginario infantil se produce como consecuencia de las primeras simbolizaciones que resultan de la situación edípica, de modo que la construcción de la subjetividad y del deseo se orientan hacia el principio de realidad¹³⁰, en sentido diametralmente opuesto a la vertiente imaginaria en la que el sujeto estaría alienado en el otro.

La función metafórica paterna se constituye como el primer factor estructurante de la realidad, introduciendo una estructura simbólica eficaz, capaz de sostener al sujeto del deseo cuando éste se acerca a su objetivo inconsciente, y por lo tanto, a lo real.

Imaginario y real comienzan a diferenciarse, a estructurarse, comienzan a ser nombrables, dotando así al sujeto de un aparato simbólico con el que afrontar lo real que habita inevitablemente detrás de toda realidad humana por estructurada que esté.

En el hombre no puede establecerse ninguna relación imaginaria, verdaderamente eficaz y completa, si no es mediante la intervención de otra dimensión (...)

¿Cuál es mi deseo?

¹²⁹ Lacan representa la introducción del Otro simbólico (el tercero, o el padre, que prohíbe el acceso sin límite a la madre) con mayúsculas, a diferencia del otro imaginario (de la relación simbiótica) constituido en espejo.

¹³⁰ El principio de realidad es para Lacan el lenguaje, que posibilita el acceso a lo simbólico.

¿Cuál es mi posición en la estructuración imaginaria?

Esta posición sólo puede concebirse en la medida en que haya un guía que esté más allá de lo imaginario, a nivel del plano simbólico, del intercambio legal, que sólo puede encarnarse a través del intercambio verbal entre los seres humanos. Este guía que dirige al sujeto es el ideal del yo.¹³¹

Paradójicamente, la castración de la imagen total u originaria, proporciona al sujeto una reestructuración de su propia imagen. De los restos *paternizadores* dejados por la ley edípica, surge el ideal del yo o superyó, una instancia que será una especie de guía para su relación con los otros. La reconstrucción de esta instancia psíquica¹³² dependerá del carácter más o menos satisfactorio de la estructuración imaginaria.

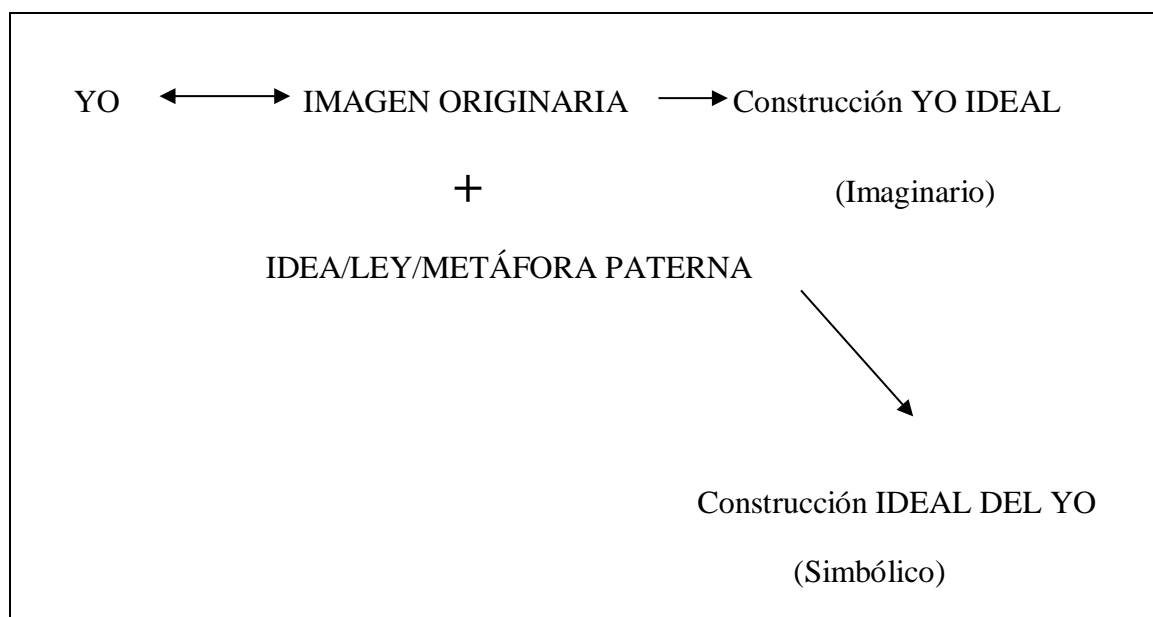
Si el proceso evolutivo normal falla o se inhibe¹³³, el dominio de la imagen del espejo (metáfora de la madre) le es dada al niño virtualmente como total, generando una fantasía de dominio *ideal*. El individuo hará de su propia imagen en el espejo, de él mismo, una fantasía de poder y de triunfo. Sobre esta línea de desarrollo narcisista se configuraría un yo ideal que terminará por tornarse persecutorio, pues está construido en base a un objeto idealizado que no es un yo fundado en la diferencia.

Dado el origen especular del yo, comprobamos la estrecha relación que existe entre los procesos de diferenciación del objeto y de formación del yo. La función del yo se origina sobre el fundamento de la relación imaginaria, y se constituye progresivamente como describía Freud, por la sucesión de los restos de las identificaciones con los objetos amados que le permitieron adquirir su forma única y particular.

¹³¹ Lacan J., (1954) “Ideal del yo y yo-ideal”, *El Seminario 1: Los escritos técnicos de Freud*, Edit. Paidós, Barcelona, (1998), p. 215.

¹³² En *El yo y el Ello* Freud trata como sinónimos ideal del yo y superyó, mientras que en otros trabajos la función del ideal se atribuye a una instancia diferenciada o, por lo menos, a una subestructura particular existente dentro del superyó. (Laplanche, *Diccionario de psicoanálisis*, en “Ideal del yo”).

¹³³ Se produce una fijación de la libido.



Ese Otro simbólico que introduce la palabra en el universo imaginario del niño, además de prohibir, nombra el deseo del niño en una relación de reconocimiento recíproco que llamamos relación simbólica. Es una relación que introduce el orden de una ley, que diferencialmente ha sido transmitida por los hombres, en la relación simbiótica primitiva.

De este modo el niño puede –desde cierta distancia ahora fundada- nombrar el objeto originario, transformándose, desde el preciso momento en que lo nombra, en un objeto simbólico y por lo tanto representable.

En este sentido Lacan nos enseña la importancia de la existencia de algo sustancial, oculto, y constituyente, en la palabra. Una cierta dimensión más allá de su materialidad semiótica que transporta el deseo del hombre, y, en tanto lo vehiculiza, se hace posible.

*El símbolo emerge y se vuelve más importante que el objeto*¹³⁴

En el momento que ese tercer elemento, la palabra del sujeto (facilitada por la intromisión del padre) interviene, su deseo es nombrado y el objeto pasa al plano del lenguaje. No se trata ya tanto de la satisfacción primaria¹³⁵ del deseo, sino de su reconocimiento que, cuando es formulado ante el otro, podemos decir que está

¹³⁴ Lacan, J., op. Cit., p. 264

¹³⁵ Léase satisfacción pulsional o, goce.

totalmente integrado en el plano simbólico. La dimensión de la palabra compromete los órdenes imaginario y real en una dialéctica que cava el surco de la verdad en lo real. Este gesto implica un cierto ocaso de lo imaginario en el psiquismo del sujeto, dada su integración dialéctica, en lugar de su prioridad absoluta.

En este sentido la palabra tiene una función creadora, pues su surgimiento crea literalmente un orden de ser nuevo, diferente y único.

La con-fusión imaginaria original ha sido transformada en una relación simbólica con lo real. El lenguaje, ha inscrito al sujeto en una trama que se extiende sobre casi toda su realidad, con la que pasa a poder relacionarse con lo real desde una cierta distancia, desde un plano simbólico.

- La función del yo.

El yo para Lacan en un principio es lisa y llanamente un objeto. Un objeto que cumple una determinada función que Lacan denomina función imaginaria, tratándose en una primera etapa de algo así como un mero espejo receptor de estímulos. La dialéctica del espejo lleva al sujeto a concebirse como una unidad, pero una unidad alienada, incoherente, fascinada por la dialéctica imaginaria que forma parte del fenómeno de constitución del yo.

El yo es una construcción imaginaria. Si no fuera imaginario no seríamos hombres. Lo cual no significa que basta con que tengamos ese yo imaginario para ser hombres.

(...) Un loco es precisamente aquel que se adhiere a ese imaginario, pura y simplemente.¹³⁶

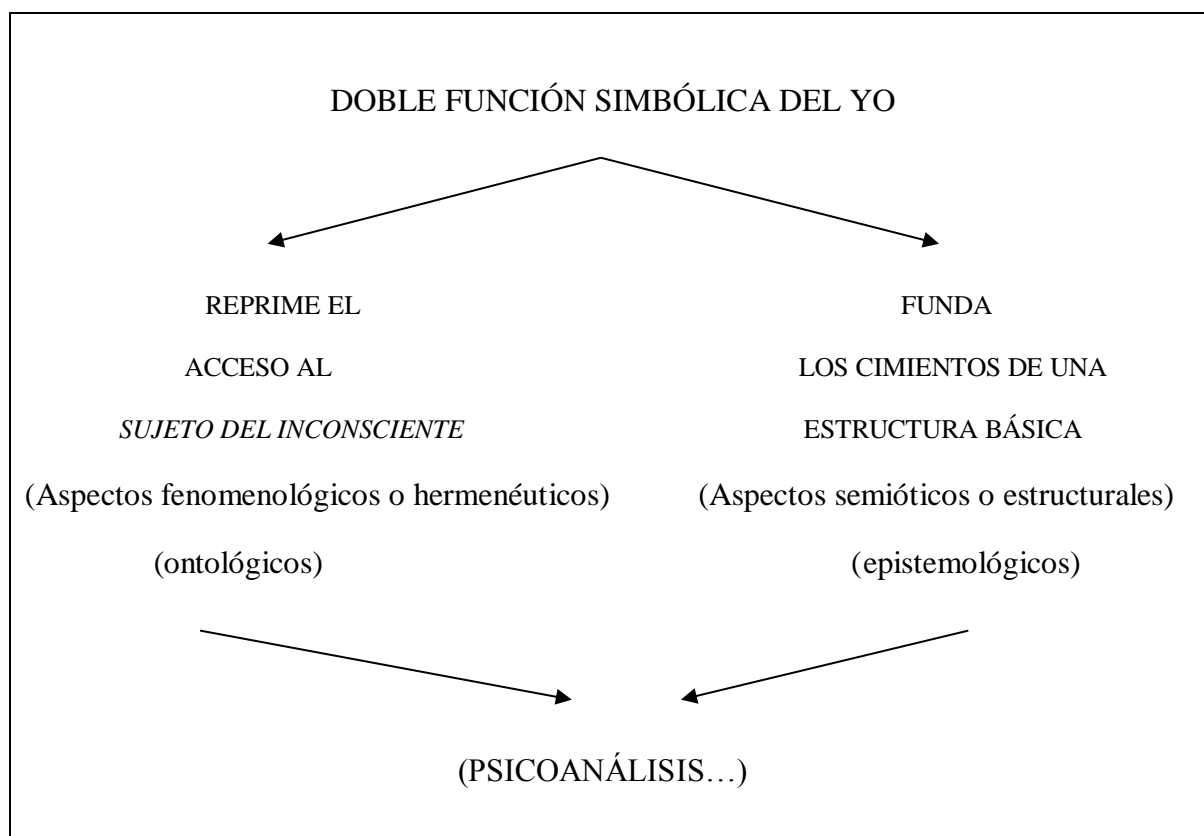
Más tarde, la relación imaginaria es desviada, diferenciada, y los excitantes contenidos edípicos son excluidos de la conciencia y, como hemos visto, tanto según Freud como Lacan, esta exclusión edípica es experiencia indispensable para la estructuración psíquica normal. Dichas experiencias fundantes, como decimos, han sido sumergidas en las profundidades del inconsciente, donde latén los contenidos reprimidos que pasan a formar parte del yo inconsciente, tal y como avanzó Freud en su segunda teorización.

El yo pasa a tener una doble función simbólica: por una parte ejerciendo una radical represión o contención sobre contenidos y experiencias que por ser vueltas

¹³⁶ Lacan, J., (1955) *El Seminario 2: El yo en la teoría de Freud y en la técnica psicoanalítica*, Paidós, Barcelona, 2012, p. 365

inconscientes responderán a una dinámica pulsional, y por otra, ordenando una estructura básica que comienza a diferenciarse del *todo* inconsciente y que constituye el núcleo de la estructuración psíquica. En ese núcleo¹³⁷ que Freud discrimina como lo reprimido inconsciente, emerge para Lacan *el sujeto del inconsciente*, como necesario correlato inconsciente del yo.

*La función simbólica constituye un universo en el interior del cual todo lo que es humano debe ordenarse*¹³⁸.



El universo imaginario del sujeto lacaniano se corresponde con el despliegue de las diferentes identificaciones de un yo que Freud nos muestra como una suma de identificaciones... imaginarias.

*Pero el yo también es otra cosa, se encuentra también en otra parte, viene de otra parte, exactamente de ese punto del más allá del principio del placer.*¹³⁹

¹³⁷ Este importante núcleo estructural no es innato sino adquirido

¹³⁸ Lacan, op. Cit., p. 51

Y es que el yo no interviene en el psiquismo sino como símbolo, es decir, como función simbólica. Para que el yo intervenga de forma eficaz en el psiquismo, de modo que realmente consiga integrar y asimilar la experiencia real, habrá de hacerlo en forma ya no imaginaria sino simbólica. Los atávicos contenidos edípicos, que bajo cierto hándicap imaginario fueron excluidos de la conciencia, son, sin embargo, los cimientos sobre los que descansa la compleja estructura actual de un yo maduro.

*El yo es tan sólo una función. A partir del momento en que el mundo simbólico está fundado, él mismo puede servir de símbolo.*¹⁴⁰

Ese saber reprimido que Freud localiza en *lo reprimido inconsciente*, es lo más íntimo y ocultado para la conciencia del ser humano, como no podía ser de otra manera, dada su importancia. Este núcleo inconsciente que es el principal fundamento de la estructuración psíquica, es lo que Lacan llama el *sujeto del inconsciente*, el cual hará posible a partir de su fundación el ejercicio y tipo de acercamiento simbólico entre los planos imaginario y real. Podemos decir que tras el Edipo, los cimientos están puestos en su lugar para afrontar la tarea vital.

Siguiendo a Freud, lo que redefine Lacan como lo que hay más allá del placer, o de la articulación consciente, libidinal, es ese sujeto del inconsciente, desconocido por el yo, y que no coincide por lo tanto con él, ya que éste es tan solo una parte incompleta de su núcleo fundante e inconsciente.

Pero ese saber con capacidad transformante, que como decimos ha sido censurado o contenido, permanecerá siempre próximo a un inconsciente saber atávico imposible de simbolizar. La separación del yo del objeto que procede, funda a la vez una contención, como una hiancia o fisura, de modo que, como dice Lacan, hay en el hombre una fisura al lado del núcleo de nuestro ser que señala el abismo que nos acerca a lo real. En esto radica la importancia de la noción del instinto de muerte aportada por Freud en *Más allá del principio del placer*. Un real no simbolizado, no organizado, representa el instinto de muerte que pasa a ser la pulsión propia de la dinámica inconsciente descrita por Freud en su segunda teoría.

En el momento que es introducida la diferencia y con ella la prohibición, el saber de lo real como experiencia original y verdadera, el sentimiento intrínseco de castración del hombre ante lo real, y su posición como deseante, pasan a formar parte del dominio que estructura el inconsciente. En este sentido el yo está ligado a cierta hiancia primitiva, y más allá de la misma, la calidad energética, primitiva y original, pulsional.

¹³⁹ Lacan, op. Cit., p. 313

¹⁴⁰ Lacan, J., op. Cit., p. 85

El yo será más simbólico, más evolucionado y estará menos alienado en la lógica imaginaria. Esta madurez capacita al yo en la medida en que ahora será capaz de actualizar e integrar lo real, en la medida en que inevitablemente habrá de acercarse de nuevo, a esa, su experiencia original, aunque ahora, eso sí, bajo el velo protector de la alegoría.

- **La función edípica.**

Aquí comienza el más allá del principio del placer. Cuando la palabra está completamente realizada.

Más allá, la palabra trágica ha sido realizada, pues efectivamente Edipo termina castrado, convertido en “nada” tras haberse realizado la maléfica profecía del oráculo cual amenaza de un padre severo, llevada a cabo. De esa maldición nos advierte el mito, y a través de su bello relato, nos protege de su realización. Lo que nos revela el drama de Edipo es que más allá del acatamiento de la ley introducida por el padre, más allá del placer que puede ser representado, está la nada, el instinto de muerte, la energía pulsional destructiva que por su fuerza inconmensurable resulta imposible de ligar. Más acá, sin embargo, el sujeto estaría inserto en el despliegue laberíntico vital, en la búsqueda de su deseo y el placer, libidinal, ligado a su tardía resolución.

Pero eso sí, *solo* –en los dos sentidos del término: el de *únicamente* y el de *en soledad*-, tras la renuncia. Por eso *Edipo en Colona* plantea qué es lo que queda de Edipo.

Edipo dice: ¿cuándo nada soy, en nada me convierto?

En un registro metafórico el mito nos transmite que se hace necesaria, entonces, una palabra verdadera que reúna al sujeto con otro sujeto, que ejerza una enérgica contención que reprima la fusión originaria, permitiendo que la relación imaginaria sea simbolizada, y tras la pérdida, quede algo que le sostenga y que merezca la pena.

La prohibición edípica no reprime el deseo, sino que lo transforma en un modo de relación mediado por la ley y la distancia con el objeto primario.

Y así, tras el duelo y el pesar dejado por la pérdida del primer objeto de satisfacción, o de lo que sea, el instinto de vida, o mejor diremos la energía libidinal, en perfecta concordancia con el principio de realidad y con el principio del placer, en términos freudianos, hacen posible la búsqueda y la lucha por la verdad del deseo humano. El resultado será la configuración de las pulsiones, que en términos lacanianos significaría

que en la confusión entre la economía imaginaria y lo real ha sido inscrito un orden simbólico que impone una relación ya no dual, sino ternaria.

Si no hay pérdida no hay cambio, no hay evolución posible. Y si no hay contención no hay placer, pues como bien nos transmiten nuestros teóricos, *el principio del placer es que el placer cese*.

*El objeto humano se constituye siempre por la mediación de una primera pérdida. Nada fecundo le sucede al hombre sino por la mediación de una pérdida del objeto*¹⁴¹.

Edipo es una experiencia individual en el sentido de que invariablemente se repite su estructura básica en todos y cada uno de los individuos de la especie humana, eso sí, con infinitos matices diferenciales que hacen de él una experiencia única, subjetiva y verdadera.

Poco nos importa que haya existido o no, pues tras una forma más o menos reflejada existe en cada uno de nosotros.

Pero también Edipo es universal en el sentido de haber alcanzado un estatus de verdad histórica, de alcance simbólico intersubjetivo que lo convierte en un fenómeno de alcance transcultural. La reestructuración edípica a la vez que diferencia y separa al sujeto de la ilusión imaginaria, le conecta con sus semejantes, con una estructura mítica, universal y esencial al ser humano.

*Freud descubrió en el hombre el peso y el eje de una subjetividad que supera la organización individual en tanto que suma de las experiencias individuales. La subjetividad formulada como un sistema organizado de símbolos, que aspiran a abarcar, la totalidad de una experiencia, animarla y darle su sentido a una experiencia.*¹⁴²

La siempre evolutiva desviación de lo imaginario se hace posible gracias a la castración simbólica. Es decir, el modo en que una experiencia traumática y subjetiva hace posible su simbolización, es gracias al encaje de una experiencia íntima con la integración intersubjetiva de un mito universal: Edipo.

*El sujeto se realiza en la medida en que el drama subjetivo es integrado en un mito que tiene valor humano, extenso, incluso universal.*¹⁴³

¹⁴¹ Lacan, J., op. Cit., p. 207-208.

¹⁴² Lacan, J., El seminario 2, p. 68

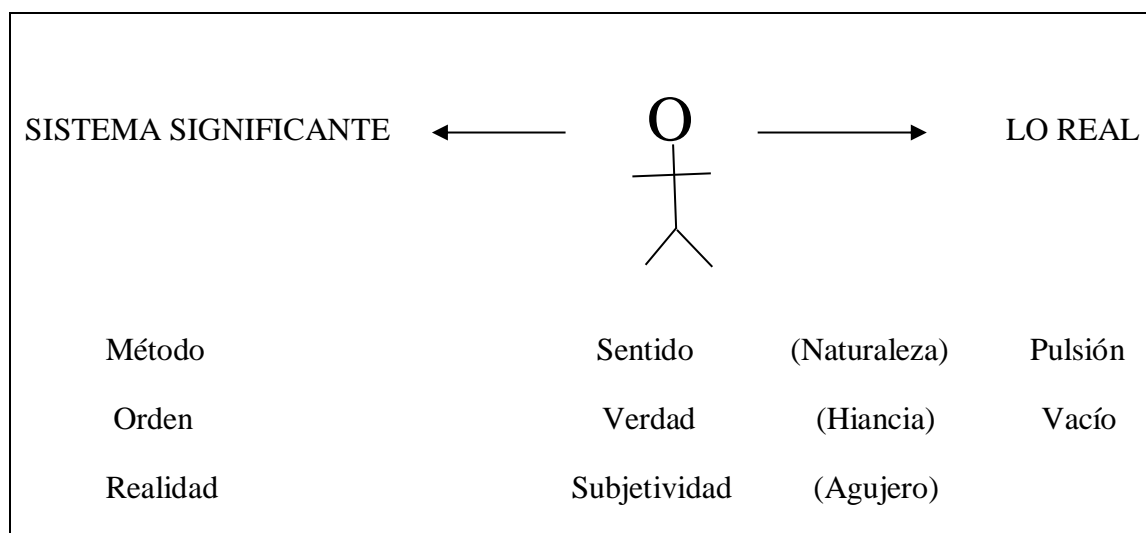
¹⁴³ Lacan, J., El Seminario 1, p. 282.

El inconsciente, puede entonces, y debe, ser estructurado. Mas nada nos indica que este sea un proceso instintivo o innato, sino que es el resultado del acceso en la primera infancia a la socialización y a la cultura. Ciertas experiencias configuradoras, coherentes con el legado de ciertos textos míticos, relatos simbólicos o cuentos maravillosos, permiten que la energía pulsional y desordenada que habita en el inconsciente pueda ser estructurada. El auxilio de ciertos textos estructurantes que dotan de sensatez, o de “sentido común” a la experiencia fantasmática, colaboran con su simbolización.

- La función de la sublimación y del arte.

Lacan aproxima los mecanismos de comportamiento de las neurosis establecidos por Freud con las formas básicas de la sublimación, de modo que la fórmula obtenida ordena la función de la sublimación en referencia a lo real. La experiencia de lo real, que Lacan llamará *la Cosa*, así como cierto modo de organización – y recreación – alrededor de esa experiencia de vacío, es lo que caracteriza los mecanismos de la sublimación.

Las formas creadas por el hombre en referencia a la nada, a ese vacío vivenciado en torno a la separación del primer objeto, son formas significantes que en última instancia lo representan, de modo que el hombre en sí mismo se erige con una función mediadora entre lo significante y lo real.



Una suerte de acceso a lo real, con una poderosa mediación simbólica expresada a través de la nominación significativa, caracteriza la función de la sublimación. Ya no esa

composición imaginaria primaria que correspondería a los mecanismos propios de la infancia, ni tampoco una total protección formal que bajo los mecanismos defensivos de la racionalización deja el discurso humano como una producción puramente significante, convirtiéndolo en una especie de signo-vacío, por no haber podido integrar - simbólicamente y en su texto- la experiencia original, generadora de excitación vital.

Así, Lacan se pregunta por el alcance de la palabra como primera contingencia significante. Es decir, el Nombre del Padre en su mayor alcance, como significante primordial.

Si la Cosa es lo que está más allá de lo representado, la ley edípica, como señalábamos, se convierte aquí en la primera prohibición/nominación que simboliza lo real a través de la función significante, pues la Cosa, o lo que es lo mismo, lo real, sólo se nos presenta en la medida en que hace palabra. El Nombre del Padre en su función significante reivindica el poder estructurante de la potencia paterna en la representación de la Cosa.

*El signo es lo que está en el lugar de algo para alguien.*¹⁴⁴

Siguiendo *El destino de las pulsiones* de Freud, Lacan nos recuerda que, siendo la organización genital el desplazamiento para el que mejor preparado está el sistema, debemos considerar para este análisis que aun contando con la plasticidad de los instintos, en el individuo no todo el alcance pulsional puede ser sublimado.

En el individuo no toda sublimación es posible (...).

*Algo no puede ser sublimado, existe una exigencia libidinal, la exigencia de determinada dosis, de determinada tasa de satisfacción directa, en cuya ausencia se producen perjuicios, perturbaciones graves (...).*¹⁴⁵

*Simbólico aquí se completa con diabólico.*¹⁴⁶

Aquel resto –o quantum- de energía pulsional, que no ha disfrutado de satisfacción directa, ha de ser organizado de forma sustitutiva, invertido en algo, gastado. Uno de estos destinos pulsionales sería la sublimación de los instintos tal y como explica Freud en su primera tópica. Si la pulsión no logra la suerte de su ligazón, sólo caben dos posibilidades para su descarga: la sublimación simbólica, o su opuesto, la “demonización”, es decir, su destino sintomático o patógeno.

¹⁴⁴ Lacan, J., *Seminario 7. La ética del psicoanálisis*, Paidós, Buenos Aires (2013), p. 116

¹⁴⁵ Lacan, J., Op. Cit., p. 116

¹⁴⁶ Lacan, J., op. Cit., p. 117

Dicho esto, Lacan nos recuerda que las primeras teorías freudianas abordan la importancia del reconocimiento social de la obra de arte por su vinculación con el mito edípico, recordémoslo, tan esencial como universal. La sublimación freudiana interpreta, a la luz del mito, la creación como satisfacción sustitutiva y el producto obtenido como objetos socialmente valorados y por ello objetos de utilidad pública.

El valor de necesidad del objeto artístico está relacionado o bien con la dignidad de la Cosa, por su acción y efecto invasivo, o bien con el valor del significante primordial, por su falla. La libido llega a encontrar su satisfacción sustitutiva en objetos, distinguiéndolos así en objetos socialmente valorados.

Tras la consideración de las aportaciones de la segunda teoría de Freud y la introducción del narcisismo, la satisfacción del instinto ha cambiado su meta, antes era sexual y ya no lo es, la libido se ha desexualizado, lo que revela que en el hombre la naturaleza del instinto no es puramente instintiva sino pulsional. La fórmula que nos da Lacan es que el arte inventa un objeto en relación especial a la Cosa, produciendo una cierta elevación del objeto artístico como algo reconocido socialmente, como un objeto valioso por ser contenedor de dichos valores y problemas éticos.

La obra de arte conmueve porque acercándose al terreno pantanoso de la hiancia inconsciente, consigue conceptualizar y por lo tanto dotar de valor simbólico el registro de lo real. La producción artística acomete el esfuerzo, no sin pocas dificultades, de adentrarse en los contenidos del propio inconsciente y desde ahí articularse con la realidad mítica universal que une a los hombres; de ahí su intersubjetividad.

El Nombre del Padre, como palabra significante primordial, conceptualiza el primer objeto, la Cosa o *das Ding*. Este gesto represivo, que bajo el halo de la metáfora, contiene y prohíbe al sujeto de su acceso a lo real, es tan necesario al psiquismo como el pan al estómago; constituyen aportes básicos cual exigencia libidinal. Es decir, de forma análoga a las necesidades anatómicas, los procesos relacionados con la economía psíquica necesitan un mínimo de represión simbólica, a la que no es posible renunciar. De no ser satisfecho el aporte, se desencadenará una psicosis o una organización sublime – en su derredor - que es lo propio del arte.

El arte, pues, no se contenta con adornar, realmente organiza. El arte organiza la obra en torno al agujero procediendo mediante la represión, fallida en origen, de la Cosa.

El hombre crea, realizando *esa* tarea heroica, edípica, en el terreno para el que mejor está preparado el sistema. El artista la recrea y representa una y otra vez. El artista, como el psicótico, se sitúa en lo real último de la organización psíquica, en el horizonte, en el límite, concibiendo por lo tanto lo real, como una dimensión hipotética, en el

sentido en que es necesariamente supuesto. La perspectiva en ese horizonte de nociones energéticas hasta el momento representadas se convierte en algo más opaco y más oscuro. El artista, como el psicótico, es proyectado más allá del dominio de la afectividad, a algo mucho más fundamental, al lugar movedizo, confuso, mal delimitado, donde hay una insuficiente organización del registro simbólico, y ha de ingeniárselas para integrarlo, de lo contrario, será devorado.

La función de la sublimación y del arte, lo que demanda el hombre, es cubrir ese fondo que representa la Cosa, es decir, ser privado de algo de lo real.

Este proceso representaría el camino de ida hermenéutico, epistemológico, expresado por Ricoeur. En el camino de vuelta, ontológico, constataríamos su veracidad, pues el hombre busca, más tarde, como en el arte, encontrar la Cosa en los signos.

La función del principio del placer es, en efecto, llevar al sujeto de significante en significante, colocando todos los significantes que sean necesarios para mantener en el nivel más bajo la tensión que regula el funcionamiento del aparato psíquico.

Henos aquí pues llevados a la relación del hombre con ese significante, lo que nos permitirá dar el paso siguiente.

Si el principio del placer regla por una ley de engaño la especulación humana a través de ese inmenso discurso que no está hecho simplemente con lo que articula, sino también con toda su acción, en la medida en que está dominada por esa búsqueda que lo lleva a volver a encontrar las cosas en los signos.¹⁴⁷

El análisis del uso significativo del lenguaje lleva a lacan a no dudar de la función del arte como creación del objeto cual representación de lo real, y no su evitación, como sucede en las neurosis. El problema de la sublimación se sitúa en un terreno en el que el hombre modela el significante a imagen de la Cosa, dotando de una manera nueva infinitas inserciones imaginarias.

Las imágenes son engañosas (...)

Por el hueco que la imagen deja vacío (...)

El poder mismo de Dios es avanzar en ese vacío.¹⁴⁸

¹⁴⁷ Lacan. *Seminario 7. La ética del psicoanálisis*, p.149.

¹⁴⁸ Lacan. J., op. Cit., p. 243.

6 LA PSICOSIS

6.1 LA LOCURA EN LA ANTIGÜEDAD

En el siglo IV a. de C. Aristóteles escribe su célebre texto *El Problema XXX o el hombre genial y la melancolía*, en el que se interroga sobre la relación e influencia existente entre la fisiología y el comportamiento humanos en una línea interpretativa similar a los escritos recogidos por Hipócrates en el Corpus Hipocrático¹⁴⁹.

El testimonio médico de la Antigüedad invocaba en sus interpretaciones el relato mítico como fuente de entendimiento y conceptualización de las enfermedades del alma, o *psique* humana, ocupando la alusión al relato heroico una buena parte de las teorías y explicaciones dadas para su comprensión.

*En efecto, este héroe parece haber sido de esta naturaleza, puesto que los antiguos denominaban a los males de los epilépticos, a partir de él, enfermedad sagrada. El acceso de locura dirigido contra sus hijos, así como la aparición de las úlceras justo antes de su desaparición en el Eta, lo demuestran. Pues esto es algo que les sucede a muchos a causa de la bilis negra. Le sucedió también a Lisandro el Laconio, a quien se le presentaron estas ulceraciones antes de su muerte. Por no hablar ya de lo que concierne a Áyax y aun a Belerofonte; el primero se tornó totalmente loco, el otro vagaba en busca de lugares solitarios, es por ello por lo que Homero¹⁵⁰ compuso estos versos...*¹⁵¹

La consideración y conocimiento del relato heroico por parte de los antiguos sabios cuestionaba con sus razonamientos algo más de lo que más tarde expondrían ciertas tendencias de la investigación médica de la Modernidad que se vieron entregadas por completo a la asepsia científicista. La alusión al comportamiento del héroe aportaba un

¹⁴⁹ Hipócrates (siglos V-IV antes de C.) con su *Teoría de los cuatro humores* define el temperamento humano en correspondencia con los cuatro elementos de la naturaleza.

¹⁵⁰ Aristóteles alude a Homero, poeta épico griego, para justificar la locura. Se refiere aquí a Heracles (Hércules), héroe griego protagonista de un ciclo épico que, confundiendo a sus propios hijos da muerte a todos ellos. Atormentado, para expiar su delito debía realizar doce tareas durante doce años; si realizaba con éxito todos los trabajos obtendría como premio la inmortalidad.

¹⁵¹ Aristóteles, (siglo IV a de C.), *El problema XXX o el hombre genial y la melancolía*, Edit. Acantilado, Barcelona, (2007), p. 79-81.

quantum de saber que el metódico discurso experimental, por influencia recíproca de la evolución social, se vio abocado a omitir.

Aristóteles, acorde a las investigaciones del tiempo de los clásicos, además de buscar correlaciones míticas entre el comportamiento fisiológico y el mental, se preguntó, ya entonces, por qué los hombres excepcionales son con tanta frecuencia melancólicos, buscando explicaciones organicistas que con un halo poético pudieran dar una explicación sobre cómo las cualidades físicas, los humores, o una desproporcionada distribución de los fluidos corporales, podían determinar la naturaleza melancólica de la ensoñación, el desaliento, el miedo o el éxtasis, pues Aristóteles entendía por melancolía no sólo esa tristeza soñadora vinculada tanto a la imagen del artista que veremos reaparecer en el Romanticismo de la mano de la Modernidad, sino también esa mezcla de humores que marca la naturaleza de la personalidad y de la enfermedad. En las disertaciones aristotélicas, el acceso a la locura encontraba su explicación última en la producción y distribución de la bilis negra, no dejando de cuestionarse, sin embargo, por qué todo ser excepcional es melancólico, dejando así un debate abierto que retomamos, allende los tiempos, en esta nuestra investigación.

*¿Por qué razón todos aquellos que han sido hombres de excepción, bien en lo que respecta a la filosofía, o bien a la ciencia del Estado, la poesía o las artes, resultan ser claramente melancólicos, y algunos hasta el punto de hallarse atrapados por las enfermedades provocadas por la bilis negra, tal y como explican, de entre otros los relatos de tema heroico, aquellos dedicados a Heracles?*¹⁵²

El cuestionamiento sobre la cercanía entre la genialidad, o el comportamiento heroico que describían los mitos, y la locura, es un problema que como vemos ya se planteaba en los textos médicos de la Grecia antigua, cuestionamiento que surge de la observancia, el estudio, y las analogías que los antiguos encontraban en el comportamiento extravagante de todo hombre fuera de lo común.

*“el problema estriba en distinguir el sabio del loco; pues ocurre que ambos tienen el mismo comportamiento. A menudo les ocurren a los melancólicos cosas de este tipo: en ocasiones se muestran taciturnos, solitarios, buscan los lugares desiertos; se apartan de los hombres, miran a su semejante como a un ser extraño; pero también aquellos que se consagran a la sabiduría pierden todas las otras preocupaciones a causa del estado de la sabiduría”.*¹⁵³

¹⁵² Aristóteles, op. cit., p. 79.

¹⁵³ Jackie Pigeaud, Prólogo del libro de Aristóteles, *El problema XXX o El hombre de genio y la melancolía*, p. 61.

El aislamiento social que caracterizaba tanto al loco como al hombre sabio, hacía de la melancolía una perturbación del humor que implicaba, ya desde muy antiguo, una complejidad que se articulaba en el campo de las relaciones del hombre en sociedad, es decir, con el *otro*, y también en la relación consigo mismo, es decir, con su alma o *psique*.

Esta circunstancia de exclusión social, junto al carácter extravagante e incomprensible propio de la locura, suscitó interpretaciones radicalmente opuestas e incluso contradictorias frente a la enfermedad mental. En la Antigüedad, y aun todavía en numerosas culturas tradicionales, encontramos interpretaciones en las que la locura es considerada tanto una inspiración divina como una perturbación morbosa. La Modernidad, sin embargo, situó unilateralmente los trastornos mentales del lado de la demencia y la sinrazón.

La Edad Moderna comenzó a poner en tela de juicio el legado de los clásicos representado por las creencias de la tradición antigua y la Edad Media occidental, no viendo en estas civilizaciones más que vaguedades vacilantes en la explicación de los fenómenos.

6.2 LOS CAMBIOS ASISTENCIALES EN LA MODERNIDAD

Las profundas transformaciones sociales y económicas que procuraron las Revoluciones científica e industrial de los siglos XVI, XVII y XVIII tuvieron unas consecuencias sociales que, pese a favorecer un acercamiento científico a las enfermedades mentales, dejaron una sociedad fragmentada por el desproporcionado desarrollo de la razón. El individuo habría de pagar un alto precio por el desarrollo tecnológico, pues éste actuaba en detrimento del sentimiento y el valor de la subjetividad.

El conflicto que caracterizó la época de la Modernidad¹⁵⁴, y que aquí ponemos de relieve, fue aquel generado por la confluencia en el tiempo de dos discursos confrontados entre sí. Por una parte, el de la metódica estereotipia mecanicista propia de la exigencia científica e industrial, emergente desde el Renacimiento, y que a lo largo de

¹⁵⁴ La Edad Moderna se sitúa entre la Edad Media y la Edad Contemporánea, es decir, entre los siglos XV y XX, considerando el momento culmen de dicha transición la confluencia entre los siglos XIX y XX, momento en que situamos nuestra tesis y que marca, con la aparición de las vanguardias, el final de la Modernidad y el inicio de la Contemporaneidad.

los siglos XVI, XVII y XVIII se fue imponiendo en Europa. Y por otra, la de un discurso antagonista que surgió como reacción ante dicha efervescencia racional.

El movimiento romántico aparece a finales del siglo XVIII como una reacción revolucionaria contra el racionalismo, denunciando ese discurso preciso y cerrado en el que la expresión del sentido subjetivo del sujeto no tenía cabida. Confrontado con el discurso de la ciencia, el espíritu romántico demanda apasionadamente un lugar para el individualismo y la subjetividad, pues tal era el sentimiento de vacío interior que venía siendo cada vez más dramáticamente ignorado por el endiosamiento de los métodos de la razón.

La locura pasó a acoger en su seno todo tipo de realidades mentales sin apenas suponer diferencias clínicas, más que por el hecho de que conducían todas ellas al margen de la normalidad social¹⁵⁵. Es decir, un criterio más social que clínico admitía en él, además de a los enfermos mentales, a todos aquellos cuyo comportamiento perturbaba el orden social y moral de la época. Esta indiferenciación del marginado social, repercutió lógicamente en una estigmatización y desatención especializada hacia el enfermo mental.

En el siglo XVIII los locos fueron finalmente confinados en instituciones aisladas de los centros urbanos. El distanciamiento de los manicomios favoreció, sin embargo, un acercamiento médico y profesional, es decir, un abordaje exclusivamente clínico a los enfermos, eso sí, viéndose despojadas tanto las observaciones como los tratamientos, de cualquier vinculación mitológica o simbólica que conviviese con las antiguas interpretaciones que los clásicos tenían en consideración. La intrusión de la rebeldía romántica en el discurso científico, no obstante, no fue en vano, favoreció un abordaje comprensivo y una cierta humanización de la vida dentro de estos sanatorios que no dejó de convivir, al igual que en el resto de los ámbitos sociales, con el paradigma de objetividad imperante.

Esta circunstancia de doble tendencia discursiva en vías de disociación, desembocó en una compleja situación histórica, que manifestó su momento culmen de conflictividad y de tensión en la confluencia de los siglos XIX-XX. Un momento de transición y de encrucijada, marcado por la emergencia de un individualismo desgarrado, exaltado, que confrontado con la ley, resultó de muy difícil articulación social.

¹⁵⁵ Obedeciendo a esta característica *común* del loco, como aquél que ofende las reglas de la moral y de la sociedad, el término delirio procede del latín *delirare* que quiere decir – salirse del surco -. Colina, F. y Álvarez, J.M., (1994), *El delirio en la clínica francesa*, Colección clásicos de la psiquiatría, ed. Dorsa, p. 26.

Aquella visión de la Antigüedad clásica, que se inicia de nuevo en la Modernidad, bajo la estela del Romanticismo, se encuentra, en definitiva, más cerca de las concepciones actuales que aquí intentamos conceptualizar, de lo que estuvo a lo largo de los siglos inmediatamente pasados.

6.3 TRADICIÓN PSIQUIÁRTICA EN EL SIGLO XIX

La incipiente ciencia psiquiátrica que se iba configurando y diferenciando en el ámbito médico a lo largo del siglo XIX, lo hacía en convivencia con el fuerte avance científico y tecnológico de las sociedades europeas, de modo que el primer esfuerzo radicaba en la clasificación y establecimiento del diagnóstico del loco y de su locura. La descripción de los conceptos y la configuración de los cuadros clínicos provocaron desde su origen numerosas controversias entre los estados europeos, principalmente entre la clínica psiquiátrica francesa y la alemana, que suscitaron posiciones encontradas en torno a la fijación e interpretación de los conceptos clínicos.

Aun admitiendo que la psiquiatría comenzó su nomenclatura en Francia, pues el término *Demencia precoz* se remonta al alienismo¹⁵⁶ francés de mediados del siglo XIX, las inmediatamente posteriores aportaciones alemanas fueron imparables. La expansión de la psiquiatría en el territorio alemán, junto con las aportaciones de la psiquiatría suiza, austriaca, y los importantes desarrollos del apartado centralismo francés, estimularon, a pesar de las rivalidades, la producción científica con un nuevo abordaje asistencial que ayudó a discriminar, del terreno de la delincuencia y la exclusión social, a los enfermos mentales.

En este contexto de corrientes socio-científicas enfrentadas, la psiquiatría dinámica comenzó a abordar los trastornos mentales desde una nueva dimensión que atendió no sólo a la conceptualización y categorización de la dinámica de la enfermedad, sino también a la comprensión del enfermo en sí mismo, elaborando su investigación prácticamente fuera, cuando no en oposición, a la medicina oficial.

¹⁵⁶ En el nuevo orden social del siglo XIX surge el oficio de alienista; especialidad médica definida entre lo sanitario y lo jurídico, destinada a tratar la locura en establecimientos específicos.

6.3.1 EL MESMERISMO

En el siglo XVIII Anton Mesmer (1775-1815) hace una importante aportación a la medicina psiquiátrica. Con sus investigaciones, y tras establecer un sistema terapéutico basado en teorías magnéticas, consiguió que los métodos de estudio y el abordaje del psiquismo dieran el paso del exorcismo medieval a la psicoterapia dinámica. Teólogo, médico y abogado, realizó su tesis doctoral sobre la influencia de los planetas en las enfermedades humanas. Mesmer defendía la existencia de un fluido magnético cuya desigual distribución en el cuerpo humano daba origen a la enfermedad. La evolución del mesmerismo desembocó en el uso y estudio de la hipnosis con fines curativos.

6.3.2 CHARCOT. LA HISTERIA.

Charcot (1825-1893) comenzó a estudiar el alcance de la hipnosis en el hospital de la Salpêtrière con un grupo de pacientes olvidados y desahuciados que sufrían convulsiones, epilepsias e histeria. Llevó a cabo un riguroso estudio científico sobre las parálisis psíquicas, analizando las diferencias con las parálisis orgánicas, y cuestionando con ello a toda la comunidad científica sobre cómo podía un factor puramente psicológico producir parálisis sin que el paciente tuviera consciencia de ese factor.

A finales del XIX la histeria pasó a un primer plano en el interés e investigaciones de los neurólogos del momento, siendo en este momento cuando se logró, en el terreno de la psicología clínica, una síntesis entre la experiencia acumulada por varias generaciones de magnetizadores e hipnotizadores y la psiquiatría médica oficial, dando lugar a un sistema perfeccionado de psiquiatría dinámica.

Charcot se dio cuenta, y dio cuenta fehaciente de ello, de la existencia de una amplia zona, de límites desconocidos, entre la conciencia y la fisiología orgánica del cerebro. Con la incorporación de estos conceptos Charcot dio origen al comienzo y reconocimiento por parte de la comunidad médica, de los nuevos sistemas teóricos de la psiquiatría dinámica.

En los años centrales del siglo XIX se va conceptualizando a través de sucesivas oposiciones y calificativos, el diagnóstico de *Dementia praecox*, sobre todo por parte del psiquiatra alemán Emil Kraepelin, procediéndose posteriormente, de la mano de E. Bleuler, a principios del siglo XX, a una clasificación sistemática de las *esquizofrenias*.

Los problemas de vinculación entre la realidad social y la vivencia subjetiva del sujeto se vieron perfectamente reflejados, como sostenemos en nuestra tesis, por la emergencia, en nada casual, del nuevo diagnóstico clínico de *psicosis*, cuya

complejidad sintomática reflejó fielmente la esquizia discursiva que, como venimos señalando, protagonizó la Modernidad. La *psicosis* se constituyó, en el ámbito de la individualidad, como un trastorno de la subjetividad emergente en el ámbito de los parámetros sociales de los confines de la Modernidad, en la confluencia entre los siglos XIX–XX, en los albores de la época Contemporánea, y coincidiendo con el panorama socio-cultural de nuestra tesis, comienza a delimitarse el campo que actualmente ciñe el concepto de *psicosis*.

Es en este mismo momento de encrucijada socio-histórica en el que se desencadena la experiencia psicótica de nuestro genial artista en análisis doctoral, Vaslav Nijinsky. Experiencia de escisión que, como vemos, es individual y es colectiva, es decir, que resulta tan representativa de la dolorosa experiencia psíquica de un sujeto, como del drama social de conjunto representado por la grieta que la fascinación por las técnicas del uso exclusivo de la razón provocarían en la sociedad. Una encrucijada histórica, como no había sucedido en ningún otro momento de la historia, en el que la escisión entre la razón y el sentimiento humanos, tendrá no pocas consecuencias.

La clausura de la Modernidad resulta un momento altamente significativo por ser el momento en el que se desentraña uno de los cuadros clínicos más emblemáticos y complejos tanto para la historia de la medicina como para los desarrollos clínicos contemporáneos. Un verdadero interrogante para el hombre del siglo XX, un reto que lo confronta con la paradoja que genera su mayor conquista: el surgimiento del yo, la conquista de la individualidad del hombre moderno en el entramado social.

El diagnóstico de *psicosis* terminó por conformar la cara oculta de una sociedad que se iniciaba en el despliegue de la individualidad. Una civilización y una cultura que aludía por vez primera a la privacidad, y por ende a la calidad de los vínculos interpersonales, se inauguraba con una luz roja en las estructuras básicas que habrían de ir conformando los cimientos para el ulterior desarrollo de nuestra cultura contemporánea.

6.3.3 LA DEMENCIA PRECOZ. KRAEPELIN

Al terminar sus estudios de medicina Emil Kraepelin (1856-1926) se acerca al terreno de la psicología haciendo investigaciones en el primer laboratorio de psicología que fue fundado por Wundt en el terreno experimental. Se doctoró en 1883 con una tesis sobre el lugar de la psicología en la psiquiatría, lo que le alejó de todo nombramiento

académico debido a que todas las cátedras de psiquiatría estaban entonces ocupadas por neurólogos¹⁵⁷.

Las aportaciones de Kraepelin tuvieron lugar en una época en la que las técnicas de exploración se perfeccionaban a una velocidad de vértigo. En 1912, bajo su dirección y responsabilidad, comenzó a fraguar el proyecto de la creación de un instituto de investigaciones psiquiátricas en Alemania.

*Un solo siglo ha bastado para aportar (a la medicina mental) revoluciones que podemos comparar, con toda justicia, con lo que ha sido realizado en otros campos de la ciencia médica*¹⁵⁸.

Kraepelin introdujo la necesidad de un ordenamiento frente al alienado, así como una visión evolutiva de los procesos morbosos. Estudió concienzuda y detalladamente el curso clínico de las enfermedades mentales y trató de crear con sus investigaciones una nosología coherente como paso previo a la investigación sobre las causas y sus posibles tratamientos; de este modo la locura es asimilada a la categoría de cualquier otra enfermedad médica.

Poniendo el punto de partida en la conceptualización de la locura con el término *Demencia precoz*, Kraepelin consiguió, además, aislar una entidad nosológica diferenciada respecto a otras alteraciones mentales.

Al principio aplicó el término *Demencia precoz* solamente a las hebefrenias¹⁵⁹, que otros autores habían llamado síndromes deteriorantes o demenciales, discriminando por una parte la *catatonía*, para todas aquellas formas con perturbaciones de la movilidad, y bajo el nombre de *demencia paranoide* para aquellas en las que había una rápida irrupción de alucinaciones e ideas delirantes.

Tres años más tarde (1896) incluyó todo el grupo como deteriorante y bajo el mismo término, *Demencia precoz*. Se registró un solo desarrollo deteriorante ulterior, estableciendo, con el mismo epígrafe, la conceptualización de una enfermedad que podía presentarse, según él, bajo tres formas clínicas diferentes.

¹⁵⁷ (En Prólogo: Ramón Esteban Arnáiz) *Cien años de psiquiatría. Una contribución a la historia de la civilización*. Emil Kraepelin, Asociación Española de neuropsiquiatría, Madrid, (1999), p. 14,15.

¹⁵⁸ Kraepelin, E., op. Cit., p, 27

¹⁵⁹ Trastorno mental que aparece en la adolescencia.

<p>· DEMENCIA PRECOZ: (Incurable)</p>	<p>{ Hebefrénica Catatónica Paranoide</p>
<p>Kraepelin formuló, además, criterios diferenciales con respecto a otras enfermedades mentales orgánicas y estableció, más adelante (1899), otro gran grupo diferencial de psicosis endógenas o funcionales que no parecían culminar nunca en daños secundarios.</p>	
<p>· PSICOSIS MANIACO-DEPRESIVA (curable).</p>	

La agrupación en una misma enfermedad del trastorno paranoide, con la hebefrenia y la catatonía, que Kraepelin basaba en el desarrollo y evolución del cuadro, así como el arrinconamiento de la paranoia, fue muy criticada por los psiquiatras franceses, y sus criterios, supuestamente objetivos sobre la clasificación psicológica, se tornaron excesivamente rígidos para el incipiente desarrollo del conocimiento psiquiátrico.

Las conceptualizaciones kraepelianas se tornaron cada vez más somatistas, respaldadas por determinadas tendencias de poder hacia las que la sociedad occidental evolucionaba. Este acoplamiento de las interpretaciones de Kraepelin hacia las tendencias oficiales fue muy criticada, mientras él se adecuaba firmemente en el abordaje médico como la única posibilidad de acercarse a la locura.

*Este declinar en la perspectiva de Kraepelin llegó a ser muy criticado por la testaruda filantropía de una concepción radicalmente médica de lo psíquico, en la que se iguala mente a cerebro y persona a organismo*¹⁶⁰.

La psicología que tanto le interesó de Wundt en sus principios, quedó reducida a la mera observancia de los efectos que un puñado de sustancias tóxicas producía sobre el

¹⁶⁰ Ramón Esteban Arnáiz, prólogo al texto de Emil Kraepelin *Cien años de psiquiatría*, p, 22.

organismo, al final, para él, sólo serán causas de enfermedad mental la herencia y los tóxicos.

El abandono del análisis psicológico por parte de Kraepelin coincidió sin embargo con los importantes avances de Charcot en el estudio sobre la hipnosis y la locura histérica, de modo que, así las cosas, en 1911 el psiquiatra suizo Eugen Bleuler ofreció una nueva conceptualización del cuadro, aplicando a la *Demencia precoz* el naciente psicoanálisis y metamorfoseándola con un nuevo nombre, *Esquizofrenia*.

6.3.4 DE LA DEMENCIA A LA ESQUIZOFRENIA. EUGEN BLEULER

Un nuevo criterio psicopatológico llevó a Bleuler (1857-1940) a establecer la caracterización de la *Demencia precoz*, aislada por Kraepelin, con el término *Esquizofrenia*, abriendo con ello nuevos cauces para la comprensión de la naturaleza de las *psicosis*.

Para Bleuler existían importantes razones por las que se hacía necesario proponer una nueva designación. No sólo el concepto de *Demencia* aludía erróneamente a un desarrollo deteriorante e indiscriminado, sino que el criterio de precocidad tampoco lo consideró apropiado, ya que, según las observaciones clínicas de Bleuler, no siempre existía una tendencia al deterioro, ni siempre su presentación era temprana.

La diferente conceptualización del cuadro, introduciendo el sufijo *esquizo*¹⁶¹, es decir división, escisión, ya no era establecida a partir de criterios sobre la evolución clínica de la enfermedad, sino de una interpretación casi hermenéutica de los síntomas. Este giro en el abordaje y comprensión de la enfermedad mental era consecuencia de los avances y descubrimientos de la aplicación del análisis psicológico a la clínica mental; análisis que estaba convirtiéndose en *Psicoanálisis*.

Bajo la fuerte influencia de los descubrimientos hechos por Jean-Martin Charcot (1825-1893) sobre el hipnotismo¹⁶², de las importantes aportaciones de Sigmund Freud (1856-1947) en lo referente a los mecanismos de la represión y del inconsciente, y de Carl Gustav Jung, entre otros, Bleuler cultivó el análisis y la interpretación psicopatológica

¹⁶¹ *Esquizo*, del griego hendir, escindir. Disociación, dislocación, separación o escisión del espíritu, de la inteligencia, o de las funciones psíquicas.

¹⁶² Charcot, y la escuela de la Salpêtrière en París, analizaron las diferencias entre las parálisis orgánicas y las histéricas. Con sus investigaciones, Charcot cuestionaba a la comunidad científica sobre cómo un factor puramente psicológico podía producir parálisis sin que el paciente tuviera consciencia de ese factor, acercando con ello los límites de la neurología a la psicología.

como forma de abordar la locura, y aunque nunca dejó de considerar una doble causalidad de factores orgánicos y psíquicos en el desencadenamiento de la enfermedad, aceptó su ignorancia respecto a la naturaleza del proceso esquizofrénico.

En 1911 publicó su libro *Demencia precoz. El grupo de las esquizofrenias*, en el que introduce el neologismo, *Esquizofrenia*, donde marca, a la vez que esclarece, sus diferencias con la clasificación Kraepeliana. El término fue introducido en función de lo que consideró su rasgo psicopatológico fundamental: la escisión del yo, asumiendo con ello la interpretación psicopatológica una importancia central. El neologismo *Esquizofrenia* significa mente escindida, con lo que Bleuler aludía directamente a la experiencia del enfermo, es decir, su clasificación incluía en el diagnóstico la dramática experiencia del enfermo, en la que deja de existir una conexión adecuada entre afectividad y procesos intelectuales.

Podemos decir que gracias a Bleuler la discusión psiquiátrica dio un importante giro, pasando de este modo a descuidar los síntomas deteriorantes, en favor de los trastornos de la asociación y de la afectividad.

Los síntomas que Bleuler destacaba como específicos de la *Esquizofrenia*, priorizaban en importancia a los procesos de pérdida progresiva de las facultades mentales, ya que mantuvo la consideración de que los síntomas de debilitamiento mental, señalados por Kraepelin, eran una consecuencia de la inadecuación afectiva y asociativa. A estos síntomas básicos que consideró constantes y exclusivos, los llamó síntomas fundamentales:

- **Trastorno de la asociación:** Pérdida de continuidad, asociaciones incoherentes con división de las funciones psíquicas en complejos independientes que comprometen la unidad de la personalidad, estando ésta dominada por uno u otro complejo que termina por romper su unidad.

Los pacientes pueden extraviarse en las asociaciones laterales más irrelevantes y no se produce una cadena de pensamientos uniforme/ Aunque casi todas las ideas expresadas son correctas, la carta carece de sentido. El paciente tiene el propósito de escribir, pero nada acerca de lo cual hacerlo/ Los hilos asociativos se han vuelto totalmente ineficaces/Se ha roto toda hilación entre los pensamientos. A menos que se encuentren nuevas sendas, el resultado es estupor o inhibición. Con frecuencia el paciente abandona un pensamiento de una manera totalmente natural, y sigue con otro muy diferente que no tiene ninguna vinculación asociativa reconocible con el anterior/Carencia de propósito del pensamiento/Una insensata compulsión a asociar puede reemplazar al pensamiento propiamente dicho/El pensamiento opera con ideas y conceptos

*que no tienen relación, o tienen una relación insuficiente, con la idea principal, y que por lo tanto deberían quedar excluidos del proceso mental. El resultado es que el pensar se vuelve confuso, extravagante, incorrecto, quebrado/Descarrilamiento de los pensamientos/El elemento formal más extraordinario de los procesos de pensamiento esquizofrénicos es la denominada “obstrucción”. ..., a diferencia del pensar y actuar inhibidos que proceden lentamente y con dificultad, en la obstrucción, parece que la actividad asociativa hiciera un alto brusco y completo. Cuando se la reanuda nuevamente, surgen ideas que tienen escasa o ninguna relación con las que antes se habían presentado*¹⁶³.

- **Trastorno de la afectividad:** Aplanamiento e incongruencia afectiva.

*En los casos más graves, parecen faltar completamente las expresiones emocionales y afectivas. En los casos más leves, podemos notar solamente que el grado de intensidad de las reacciones emocionales no guarda proporción con los diversos acontecimientos que han provocado esas reacciones. De hecho, la intensidad de las reacciones afectivas puede variar desde una completa carencia de expresión emocional hasta respuestas afectivas extraordinarias exageradas en relación con diferentes complejos de pensamientos. La afectividad también puede manifestarse como cualitativamente anormal; esto es, como inadecuada respecto a los procesos intelectuales involucrados.*¹⁶⁴

..La deterioración emocional ocupa el primer plano del cuadro clínico. Se sabe desde los primeros años de la psiquiatría moderna que una psicosis aguda curable se vuelve crónica cuando comienzan a desaparecer las emociones./ aun en las formas menos graves de la enfermedad, la indiferencia parece ser el signo exterior de su condición./ A menudo el instinto de conservación está reducido a cero./ Describirán sus sufrimientos y sus acciones como si fuera un tema de física./ Aunque cree realmente que se trata de un asunto de vida o muerte, no muestra ninguna emoción./ A menudo observamos “estados de ánimo básicos” significativos, de modo que no puede hablarse realmente de una indiferencia omnipresente en estos pacientes. Ese estado puede ser de euforia, tristeza o ansiedad. Vemos las transiciones desde un estado de euforia a la indiferencia o a una mezcla de ambas. / Lo que está ausente, sobre todo, es la coherencia de la manifestación afectiva. Las palabras que, según se supone,

¹⁶³ Bleuler E., (1911) *Demencia precoz. El grupo de las esquizofrenias*, Editorial Paidós, Buenos Aires, (1960), p. 41.

¹⁶⁴ Bleuler, E., op. Cit., p. 16.

expresan dolor o placer, el tono de voz, y los gestos, no parecen ser congruentes o apropiados respecto a la actitud total del paciente. / Su irritabilidad parece contrastar con su indiferencia, y mucho más su labilidad, que presupone una sensibilidad exacerbada de una manera anormal.

- **Ambivalencia:** Pensamientos y sentimientos contradictorios.

Consecuencia inmediata de los trastornos de la asociación, por ejemplo “soy un ser humano como usted porque no soy un ser humano”. Los pacientes no notan las contradicciones, por ejemplo, le pregunté a una paciente: “¿escucha voces?” Lo negó rotundamente. Yo continué: ¿qué le dicen esas voces? “oh, toda clase de cosas”. Los pacientes piensan simultáneamente una cosa y su inversa.

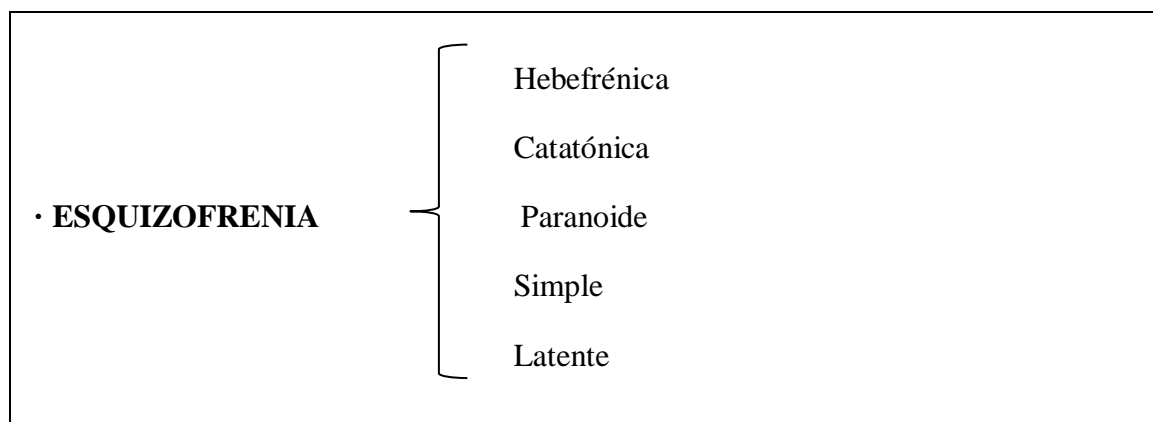
- **Autismo:** Predominio morboso de la vida interior sobre la de relación.

Junto a estos síntomas fundamentales podían presentarse otros síntomas más llamativos pero que sin embargo podían faltar por ciertos períodos, o inclusive durante todo el proceso de la enfermedad, y que además podían aparecer en otros tipos de enfermedad, por lo que los consideró, aun siendo más llamativos, síntomas accesorios:

- Delirios, alucinaciones, perturbaciones del lenguaje y de la memoria, que sólo empiezan a operar, idea subrayada por Bleuler, cuando la psique enferma reacciona.

La sustitución de la *Demencia* por la *Esquizofrenia* permitió al psiquiatra alemán señalar que la debilidad mental sería un proceso adquirido o secundario a la dislocación asociativa, quedando el enfermo desconectado de la emoción. La demencia no es más que una *pseudodemencia* resultante de la acción combinada de los síntomas fundamentales o primarios. Esta idea es muy importante, pues encontramos aquí por vez primera, la idea germinal que va a conducir a la teoría psicoanalítica a considerar el delirio como una tentativa de curación, como un intento desesperado de reestructuración o reinvestimento de la realidad exterior.

Bleuler estableció un total de cinco formas clínicas coincidiendo en tres de ellas con las formas kraepelianas, añadió una forma simple que únicamente presentaría los síntomas fundamentales, y otra latente o compensada.



Aun siendo un adepto de las ideas de Freud, Bleuler se fue alejando de los principios freudianos, no asumiendo en su teoría la evolución del instinto sexual y mucho menos la del origen puramente psicógeno de la esquizofrenia.¹⁶⁵

6.4 EVOLUCIÓN DE LAS CORRIENTES PSICOANALÍTICAS. SIGLO XX.

El año 1911 estuvo influenciado por la publicación de dos textos tan influyentes como determinantes en el contexto social e intelectual de la época: La publicación de Bleuler, *Demencia precoz. El grupo de las esquizofrenias*, y el artículo de Freud, *El presidente Schreber, observaciones psicoanalíticas sobre la autobiografía de un caso de paranoia*, consiguieron afectar, a favor y en contra, a toda la comunidad científica europea, haciendo entrar a la psiquiatría, con no pocas resistencias, en la época del estudio contemporáneo de las psicosis, abriendo con ello nuevos cauces para la investigación y la comprensión de las enfermedades mentales.

Ese mismo año, pero en otro ámbito distinto, el artístico, sucedieron acontecimientos igualmente transformantes e influyentes en la sociedad: El estreno en París de “*Petrushka*”, presentado por los Ballets Rusos, y magistralmente interpretado por el bailarín Vaslav Nijinsky, revolucionó el mundo de las artes escénicas. Como si de un encuentro de genios se tratase, Nijinsky y Stravinsky hicieron entrar, con sus

¹⁶⁵ Enric J. Novella y Rafael Huertas “El síndrome de Kraepelin-Bleuler- Schneider y la conciencia moderna: una aproximación a la historia de la esquizofrenia. Artículo publicado en Rev. *Clínica y salud* del COP. Vol. 21, nº 3, pgs. 205-219.

transgresoras e innovadoras creaciones, y con una técnica intachable, el mundo de la danza y de la música en el arte europeo de Vanguardia, rompiendo enérgica y radicalmente con todos los cánones estéticos establecidos hasta el momento.

Este momento de esplendor cultural que caracterizó los comienzos del siglo XX, es un tiempo de apogeo y creación en el ámbito de las artes y de las ciencias, en el que irrumpen con su máxima expresión las *Vanguardias artísticas* y el *Psicoanálisis* en el terreno artístico y científico respectivamente, sin embargo, es en este mismo contexto socio-cultural de las sociedades industrializadas, en el que aparece por primera vez, el diagnóstico de *psicosis*.

6.4.1 LA PSICOSIS EN FREUD

6.4.1.1 Primera teorización freudiana. La teoría de la libido y la psicosis.

La elaboración teórica desarrollada por Freud a propósito de la psicosis dista mucho de ser homogénea, respondiendo la evolución de sus teorías a los distintos períodos por los que transcurre su obra.

En su primera teoría sobre el aparato psíquico, Freud especifica los mecanismos que operan en la relación del sujeto con la realidad desde un punto de vista tópico, es decir, desde el establecimiento de dos polos, o localidades bien diferenciadas y opuestas, que organizan la dinámica y el mecanismo defensivo del aparato psíquico.

INCONSCIENTE	CONSCIENTE
Instintos Sexuales	Instintos de Conservación: YO
(Lo reprimido)	(El que reprime)
Ppio 1 ^{ario} del PLACER: descarga	Ppio 2 ^{ario} de REALIDAD: rodeo, demora

Desde sus primeros trabajos Freud encuentra una clara distinción entre dos formas básicas de enfermar del psiquismo: la psicosis y la neurosis, proponiendo para cada caso una clasificación diferencial basada en las defensas psicopatológicas que actúan en cada proceso. Dichas defensas se organizan principalmente en relación a los denodados intentos que los enfermos llevan a cabo para intentar olvidar, entendiendo por ello *reprimir*, todas aquellas representaciones o ideas que despiertan en ellos muy penosos afectos.

No puedo afirmar que tal esfuerzo de la voluntad por expulsar del pensamiento algo determinado sea un acto patológico, ni tampoco que aquellas personas que bajo iguales influencias psíquicas permanecen sanas, consigan realmente el deseado olvido. Sólo sé que en los pacientes por mí analizados no había sido nunca alcanzado, llevándolos, en cambio, a diversas reacciones patológicas, que produjeron, bien una histeria, bien una neurosis obsesiva o una psicosis alucinatoria. En la capacidad de provocar con el indicado esfuerzo de la voluntad uno de dichos estados, enlazados todos con una disociación de la conciencia, hemos de ver la expresión de una disposición patológica”¹⁶⁶.

El conflicto psiconeurótico se convierte así para Freud, básicamente, en un conflicto defensivo, pues la diferenciación establecida entre psicosis y neurosis confiere un valor protagonista a los mecanismos de defensa que actúan de distinta manera en uno u otro trastorno.

Estos mecanismos defensivos pueden operar desde las primeras fases evolutivas de la organización sexual como resultado de la relación que el sujeto mantiene con el exterior, o más específicamente, en función de la relación mantenida por el individuo ante una realidad estimular que demanda satisfacción y descarga desde el interior, y una realidad estimular externa que exige a la anterior modificación y demora.

La función represora del yo, instancia consciente e implícita en las modificaciones impuestas por la realidad en esta primera teoría, desempeña un papel central, pudiendo hacer que surjan conflictos psíquicos ante representaciones que, en determinado momento del desarrollo libidinal, resultan intolerables para la conciencia del individuo. La incompatibilidad surgida en el psiquismo del enfermo, entre la conciencia moral y las poderosas tendencias instintivas, le harán iniciar, desde ese mismo momento, tremendos esfuerzos por conseguir expulsar los contenidos indeseables de su conciencia.

¹⁶⁶ Freud, S. (1894), *Las neuropsicosis de defensa, Obras Completas*, Vol. 1, Biblioteca Nueva, Madrid, (1997) p. 170-171.

*Ni la huella mnémica ni el afecto a ella inherente pueden ser hechos desaparecer una vez surgidos. Pero hay algo que puede considerarse equivalente a la solución deseada, y es lograr debilitar la representación de que se trate, despojándola del afecto a ella inherente; esto es, de la magnitud de estímulo que trae consigo. La representación así debilitada no aspirará ya a la asociación. Más la magnitud de estímulo de ella separada habrá de encontrar un distinto empleo.*¹⁶⁷

Los mecanismos defensivos puestos en marcha van a acarrear unas consecuencias morbosas que, según las observaciones de Freud, se comportarán a partir de aquí de forma distinta en cada trastorno.

En las neurosis, la disociación patológica de la conciencia provocada por la dinámica del propio material reprimido, opera disociando la representación¹⁶⁸ penosa o intolerable de su magnitud afectiva¹⁶⁹, dejando así la idea debilitada y reprimida en el inconsciente. El problema que subyace tiene que ver con la carga afectiva a ella asociada, la cual sufre un destino patológico o sintomático que, en el caso de la histeria, es transformada en excitaciones somáticas cuya inervación tendrá más o menos que ver con el suceso traumático, motivo por el que va a recibir el nombre de conversión histérica.

*La conversión puede ser total o parcial, y sucede a aquella inervación motora o sensorial más o menos íntimamente enlazada con el suceso traumático. El yo consigue con ello verse libre de contradicción; pero en cambio carga con un símbolo mnémico que en calidad de inervación motora insoluble o de sensación alucinatoria de continuo retorno habita como un parásito en la conciencia y perdura hasta que tiene lugar una conversión opuesta. La huella mnémica no desaparece por ello, sino que forma a partir de aquí el nódulo de un segundo grupo psíquico.*¹⁷⁰

Cuando en una neurosis no hay disposición para la conversión, el camino emprendido para la debilitación de la representación es básicamente el mismo, sólo que en el caso de las neurosis obsesivas y las fobias, el quantum de energía afectiva desligada queda adherida a otras representaciones *falsas* no intolerables en sí mismas que se convierten, entonces, en representaciones fóbicas u obsesivas.

¹⁶⁷ Freud, S. (1894), op. cit., p 171.

¹⁶⁸ El material reprimido comprende la *Idea* (representación) susceptible de represión, y la *energía* o carga afectiva a ella ligada, que no es reprimible. Esta idea de separar ideación y energía es la primera; pero más adelante, en *El yo y el Ello* (1923), aclara que la energía no puede reprimirse.

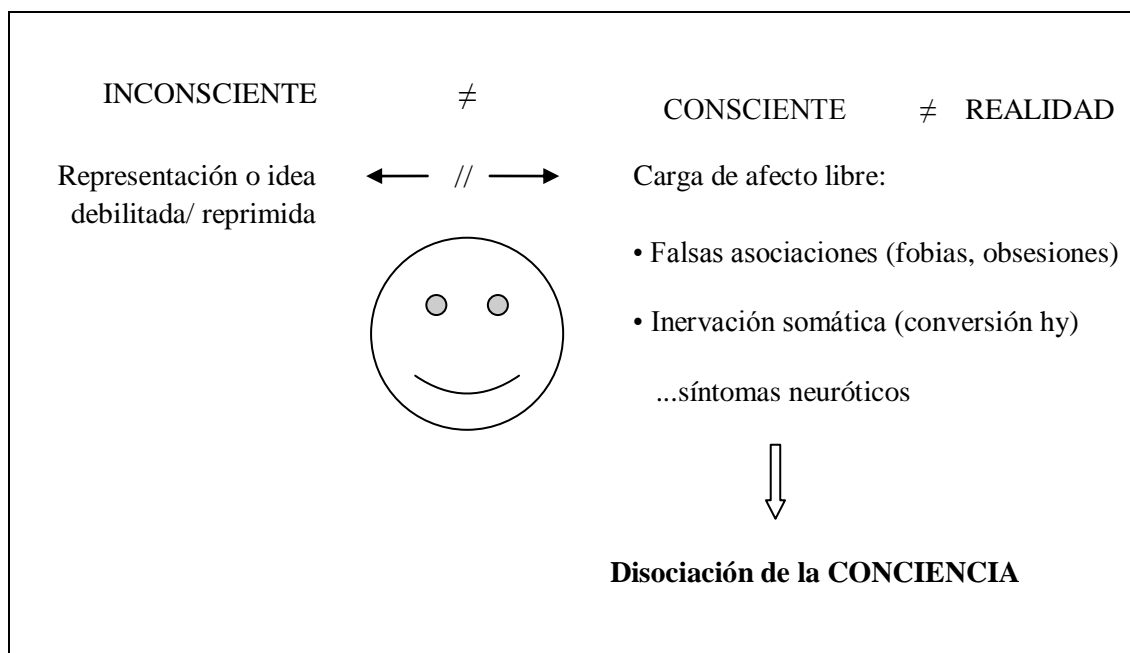
¹⁶⁹ Parte energética o carga afectiva que se traduce en excitación o angustia por no ser posible su represión.

¹⁷⁰ Freud, S. (1894), op. cit., p. 171.

6.- La psicosis.

*La representación así debilitada queda apartada de toda asociación en la conciencia, pero su afecto devenido libre se adhiere a otras representaciones no intolerables en sí, a las que este “falso enlace” convierte en representaciones obsesivas.*¹⁷¹

En ambos tipos de neurosis la idea ha sido reprimida, y aun inconsciente, disociada, y debilitada, va a permanecer *dentro* del aparato psíquico.



*Naturalmente, no afirmamos con esto que el enfermo se proponga provocar una disociación de la conciencia. La intención del enfermo es muy otra*¹⁷².

No consiguiendo las defensas tal fin del olvido deseado, el conflicto defensivo provoca una *fijación* libidinal en una determinada etapa del desarrollo psicosexual, coincidente en el tiempo con la etapa en que el enfermo ha sufrido el suceso doloroso e incompatible.

*En mis Tres ensayos para una teoría sexual he manifestado la opinión de que cada uno de los estadios de la evolución de la psicosexualidad integra una posibilidad de fijación, y con ella, de disposición a la neurosis.*¹⁷³

¹⁷¹ Freud, S. (1894), op. cit., p. 172.

¹⁷² Freud, S. (1894), op. cit., p. 170.

Freud diferencia, en un primer momento, dos organizaciones de tipo pre-genital que se sitúan entre la primera etapa de la evolución, de esencia autoerótica, y el final del desarrollo caracterizado por la organización genital.

*Hasta ahora hemos hecho resaltar como caracteres de la vida sexual infantil su esencia autoerótica; esto es, el encontrar su objeto en el propio cuerpo y el hecho de permanecer aislados y sin conexión todos los instintos parciales, tendiendo independientemente cada uno hacia la obtención de placer. El final del desarrollo está constituido por la llamada vida sexual normal del adulto, en la cual la consecución de placer entra al servicio de la función reproductora, habiendo formado los instintos parciales bajo la primacía de una única zona erógena; una firme organización para la consecución del fin sexual en un objeto sexual exterior.*¹⁷⁴

La primera organización pre-genital es de tipo oral, modelo marcado por la asimilación del *objeto* en el que la obtención de placer, la excitación y la satisfacción libidinal, están directamente relacionadas con la absorción del alimento/objeto. El segundo modo de organización pre-genital corresponde a la fase sádico-anal, en la que aparecen la actividad y la pasividad, la retención y la expulsión, en la relación objetual.

En ambas fases, señala Freud, la subordinación a la función reproductora falta todavía.

Este tipo de organizaciones de la libido son abandonadas ulteriormente, siendo reactivado su funcionamiento en casos patológicos, en los que reaparecen, entonces, siendo susceptibles de investigación.

*El estudio psicoanalítico de las inhibiciones y perturbaciones que aparecen en este proceso evolutivo nos permite descubrir nuevos agregados y grados preliminares de tal organización de los instintos parciales, que nos dejan deducir una especie de régimen sexual. Estas fases de la organización sexual transcurren normalmente sin dejar advertir su paso más que por muy breves indicios. Sólo en los casos patológicos se activan y aparecen reconocibles a la investigación exterior.*¹⁷⁵

Respondiendo a esta primera teoría evolutiva de la libido, en que la evolución culmina poniéndose al servicio de la función reproductora, el proceso regresivo de la libido,

¹⁷³ Freud, S. (1911), *Observaciones psicoanalíticas sobre un caso de paranoia («dementia paranoides»)* autobiográficamente descrito. *Caso Schreber, Obras Completas*, Vol. 4, Biblioteca Nueva, Madrid (1997) p. 1517.

¹⁷⁴ Freud, S. (1905) *Tres ensayos para una teoría sexual, Obras Completas*, Vol. 4, Biblioteca Nueva, Madrid, (1997) p. 1209.

¹⁷⁵ Freud. (1905), *Tres ensayos para una teoría sexual, Obras Completas*, Vol. 4, Biblioteca Nueva, Madrid, (1997) p. 1209.

según un modelo oral o anal de organización, será puesto en marcha en los casos patológicos.

*Todos los factores perjudiciales para el desarrollo sexual exteriorizan su acción haciendo surgir una regresión: esto es, un retorno a una fase evolutiva anterior.*¹⁷⁶

Los mecanismos defensivos, junto con los procesos disociativos señalados, van a dificultar o inhibir la evolución normal de la libido, pudiendo provocar una *regresión* libidinal, es decir, provocando que las primitivas organizaciones de tipo pre-genital sean puestas de nuevo en funcionamiento en la medida en que exista una fijación, o un trauma susceptible de represión, en un momento dado del desarrollo.

Estos períodos, susceptibles de ser reactivados, son considerados por Freud como antiguos estados primitivos infantiles dado el modo de relación originaria que evocan y el tipo de satisfacción libidinal, parcial, que procuran.

*Los actos obsesivos se aproximan, en efecto, cada vez más, y con mayor precisión, cuanto más se prolonga la enfermedad, a los actos sexuales infantiles semejantes al onanismo. El sujeto llega así a realizar, en esta forma de la neurosis, actos amorosos; pero sólo con la ayuda de una nueva regresión, y no ya orientados hacia una persona, hacia el objeto del amor y el odio, sino actos autoeróticos como en la infancia.*¹⁷⁷

6.4.1.2 El Caso Schreber.

La teoría evolutiva de la libido, como primera conceptualización freudiana del aparato psíquico, sirve a Freud para la comprensión de las neurosis y es utilizada, en un primer momento, para el análisis y comprensión del caso Schreber, señalando no obstante, la observación de un uso *especial* de la libido en los casos de paranoia.

El primer texto en el que Freud aborda las circunstancias que caracterizan a la paranoia es en *Las neuropsicosis de defensa* (1894) donde son establecidos, como decimos, los mecanismos defensivos diferenciales que intervienen en cada proceso patológico.

La *peculiaridad defensiva* encontrada por Freud en la paranoia, reside en el hecho de ser mucho más enérgica y radical que la defensa ejercida en la represión neurótica, y sobre

¹⁷⁶ Freud, S. (1905), *Tres ensayos para una teoría sexual*, *Obras Completas*, Vol. 4, Biblioteca Nueva, Madrid, (1997) p. 1235.

¹⁷⁷ Freud, S. (1913), *Análisis de un caso de neurosis obsesiva*, *Obras Completas*, Vol. 5, Biblioteca nueva, Madrid, (1997) p. 1484.

todo en el hecho de que en los procesos paranoicos parece no quedar huella ni símbolo mnémico alguno en la conciencia, a diferencia de lo que ocurre en las estudiadas neurosis. El paciente paranoico *rechaza* enérgicamente la representación penosa, lo que supone que la disociación se efectúa conjuntamente con su afecto, siendo el resultado ya no de la disociación de la propia conciencia, sino de la realidad misma.

El yo rechaza la representación intolerable por medio de la huida a la psicosis (...).

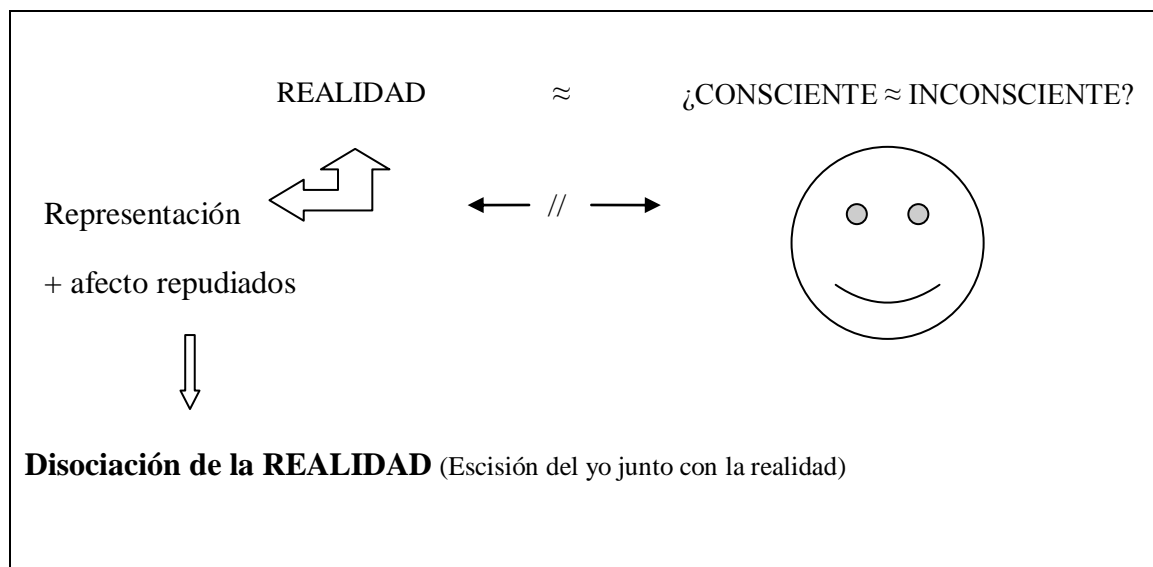
La relación con la realidad se ve gravemente afectada por la intervención de la extremada defensa paranoica, pues ésta consiste ya no en una disociación de la conciencia provocada por el destino patógeno de las representaciones intolerables y reprimidas, sino en un rechazo tan severo e ilimitado que la expulsión se sitúa fuera de la conciencia. El resultado de esta proyección¹⁷⁸ masiva al exterior traería como consecuencia la confusión alucinatoria, es decir, el hecho de que el individuo quede peligrosamente escindido de la realidad, no existiendo para estos casos una actitud de disociación –neurótica– de la conciencia, sino una drástica esquicia, o psicosis, en la que el enfermo se enajena progresivamente de la realidad.

*(...) En los dos casos hasta ahora examinados, la defensa contra la representación intolerable tenía efecto por medio de la disociación de su afecto concomitante. La representación permanecía en la conciencia, si bien aislada y debilitada. Pero hay aún otra forma de la defensa mucho más enérgica y eficaz, consistente en que el yo rechaza la representación intolerable conjuntamente con su afecto y se conduce como si la representación no hubiese jamás llegado a él. En el momento en que esto queda conseguido sucumbe a una psicosis.*¹⁷⁹

Esta proyección radical, que es llevada a cabo en la paranoia, va a significar para Freud no sólo un rasgo que la va a diferenciar de los trastornos neuróticos, sino que supone, además, la puerta de acceso a los diferentes estados psicóticos. Este descubrimiento va a constituir el primer paso de la profunda modificación a la que se va a ver sometida la teoría libidinal de la dinámica psíquica.

¹⁷⁸ No queda claro en este momento que el *rechazo* se corresponda con el mecanismo de la proyección, dado que ésta sería un paso posterior a la introyección, fundamento de la diferenciación exterior/ interior, cc/ inc.

¹⁷⁹ Freud, S. (1894), *Las neuropsicosis de defensa, Obras Completas*, Vol. 1, Biblioteca Nueva, Madrid (1997) p. 175.



El yo se separa de la representación intolerable, pero ésta se halla inseparablemente unida a un trozo de la realidad, y al desligarse de ella, el yo se desliga también, total o parcialmente, de la realidad. Esto último es, a mi juicio, la condición para conceder a las propias representaciones vida alucinatoria, y con ello cae el sujeto, una vez alcanzada la repulsa de la representación intolerable, en la locura alucinatoria¹⁸⁰.

Podríamos decir que así como en los casos de neurosis el conflicto y la disociación se dan dentro de los límites tópicos de la propia conciencia, conteniendo núdulos y representaciones psíquicas reprimidas que ésta no consigue integrar, en el caso de la paranoia, sin embargo, la disociación va más allá, siendo el conflicto expulsado junto con la realidad misma, fuera del psiquismo.

El texto cumbre de la elaboración freudiana sobre la psicosis, es el referido al caso Schreber en 1911 titulado: "*Observaciones psicoanalíticas sobre un caso de paranoia («dementia paranoides») autobiográficamente descrito. Caso Schreber*". Freud realiza su investigación sobre las memorias de Daniel Pablo Schreber, un Doctor en Derecho cuyas memorias habían sido publicadas en 1903.

En su investigación, Freud defendió sin vacilación que la paranoia era el mejor modelo de aproximación a la estructura psicótica, enfatizando la vinculación entre la *esquizofrenia*, nueva conceptualización bleuleriana de la *dementia paranoide*, con la *paranoia*, como si de un continuo se tratase. Por este motivo Freud propuso el término

¹⁸⁰ Freud, S. (1894), *Las neuropsicosis de defensa*, p. 176.

parafrenia para definir la enfermedad, por lo que podemos considerar que así como Bleuler estableció las transiciones entre la hebefrenia y la esquizofrenia, Freud lo hizo entre la esquizofrenia y la paranoia.

No obstante, estableció notables observaciones sobre los fenómenos específicos que caracterizan a la paranoia, y aquellos que la harían evolucionar hasta la demencia. De este modo, Freud se refirió al caso Schreber calificándolo siempre de paranoico.

*Nuestras hipótesis sobre las fijaciones dispositivas en la paranoia y la parafrenia nos hacen comprensible que un caso pueda comenzar con síntomas paranoicos y evolucionar, sin embargo, hasta la demencia; que los fenómenos paranoicos y esquizofrénicos se combinen en proporciones cualesquiera y que un cuadro clínico como el de Schreber, que merece el nombre de demencia paranoica presente, por la aparición de la fantasía optativa y las alucinaciones, un carácter parafrénico, y por su motivación, el mecanismo de la proyección y su desenlace, un carácter paranoico.*¹⁸¹

El uso *especial* de la libido que refiere Freud reside, además de en el enérgico repudio de la idea intolerable, en el hecho de que el mecanismo defensivo paranoico se constituye en *delirio persecutorio*, el cual, en la totalidad de los casos observados y remitidos por Freud, presenta la peculiaridad de responder a una fantasía de tipo *homosexual*.

*La peculiaridad de la paranoia (o de la demencia paranoide) reposa en algo distinto, en la forma singular de los síntomas de la cual no habremos de hacer responsables a los complejos, sino al mecanismo de la producción de síntomas o al de la represión. Diríamos que el carácter paranoico está en la reacción del sujeto como defensa contra una fantasía optativa de tipo homosexual haya consistido precisamente en un tal delirio persecutorio.*¹⁸²

6.4.1.3 La teoría del Narcisismo y la disposición a la paranoia.

La apreciación de estos contenidos persecutorios de carácter homosexual, presentes en los procesos paranoicos, van a llevar a Freud al descubrimiento de un estado intermedio que va a intercalar entre el estado desorganizado de las pulsiones, propio del autoerotismo y de las fases oral y/o anal de organización pre-genital, y la plena elección

¹⁸¹ Freud, S., *Observaciones psicoanalíticas sobre un caso de paranoia («dementia paranoides»)* autobiográficamente descrito. Caso Schreber, p. 1526.

¹⁸² Freud, S. op. cit., p. 1516.

de objeto, en la que las pulsiones se encuentran organizadas para los fines de la fase genital. Este nuevo estado intermedio llamado *narcisista* es desarrollado ampliamente en su obra *Introducción al narcisismo* (1914), aunque ya aparece anteriormente bosquejado en el ensayo sobre el caso Schreber.

*Tal estadio ha sido designado con el nombre de narcisismo, y consiste en que el individuo en evolución, que va sintetizando en una unidad sus instintos sexuales entregados a una actividad autoerótica, para llegar a un objeto amoroso, se toma en un principio a sí mismo; esto es, toma a su propio cuerpo como objeto amoroso antes de pasar a la elección de una tercera persona como tal*¹⁸³.

Con este importante descubrimiento, establece Freud la existencia de un *narcisismo* que es definido como un estado normal de la evolución. Este nuevo estado correspondería a un modo de organización de la sexualidad en el que el yo es tomado como objeto sexual y reúne, antes de la organización genital definitiva, una primera estructuración que permite una primera unificación de las pulsiones parciales.

*Nuestro esquema del desarrollo de la función libidinosa precisa de una nueva interpolación. Al principio distinguimos tan solo la fase del autoerotismo (...). El análisis de las parafrenias nos obligó, como es sabido, a interpolar entre aquellos elementos un estadio de narcisismo, en el cual ha sido ya efectuada la elección del objeto, pero el objeto coincide todavía con el propio yo. Ahora vemos la necesidad de aceptar, aun antes de la estructuración definitiva, un nuevo estadio, en el cual los instintos parciales aparecen ya reunidos para la elección de objeto; pero la primacía de las zonas genitales no se haya aún establecida.*¹⁸⁴

Para acceder a un objeto de amor, el sujeto se toma a sí mismo previamente como tal objeto, de modo que cualquier acceso a la heterosexualidad pasaría primeramente por una elección de objeto homosexual, normal.

¹⁸³ Freud, S. op. cit., p. 1516-1517.

¹⁸⁴ Freud, S. (1913) *La disposición a la neurosis obsesiva*, *Obras Completas*, Vol. 5, BN, Madrid, (1997) p. 1740.

- **Fijación narcisista y regresión**

Sin embargo, así como el conflicto psíquico puede provocar una fijación libidinal en las tempranas fases oral y sádico-anal del desarrollo, puede darse el caso de que un estancamiento en esta recién descubierta fase del desarrollo provoque una *fijación narcisista*, es decir, que algunos elementos de la tendencia sexual queden estancados mientras otros alcanzan el fin propuesto.

*Aquellas personas que no han logrado salir por completo del estadio del narcisismo, integrando, por tanto, una fijación al mismo, que puede actuar en calidad de disposición a la enfermedad, corren peligro de que una crecida de la libido, que no encuentre otra derivación distinta, imponga a sus instintos sociales una sexualización y anule con ello las sublimaciones logradas en el curso de la evolución. A un tal resultado puede llevar todo aquello que provoque un retroceso de la libido, una regresión.*¹⁸⁵

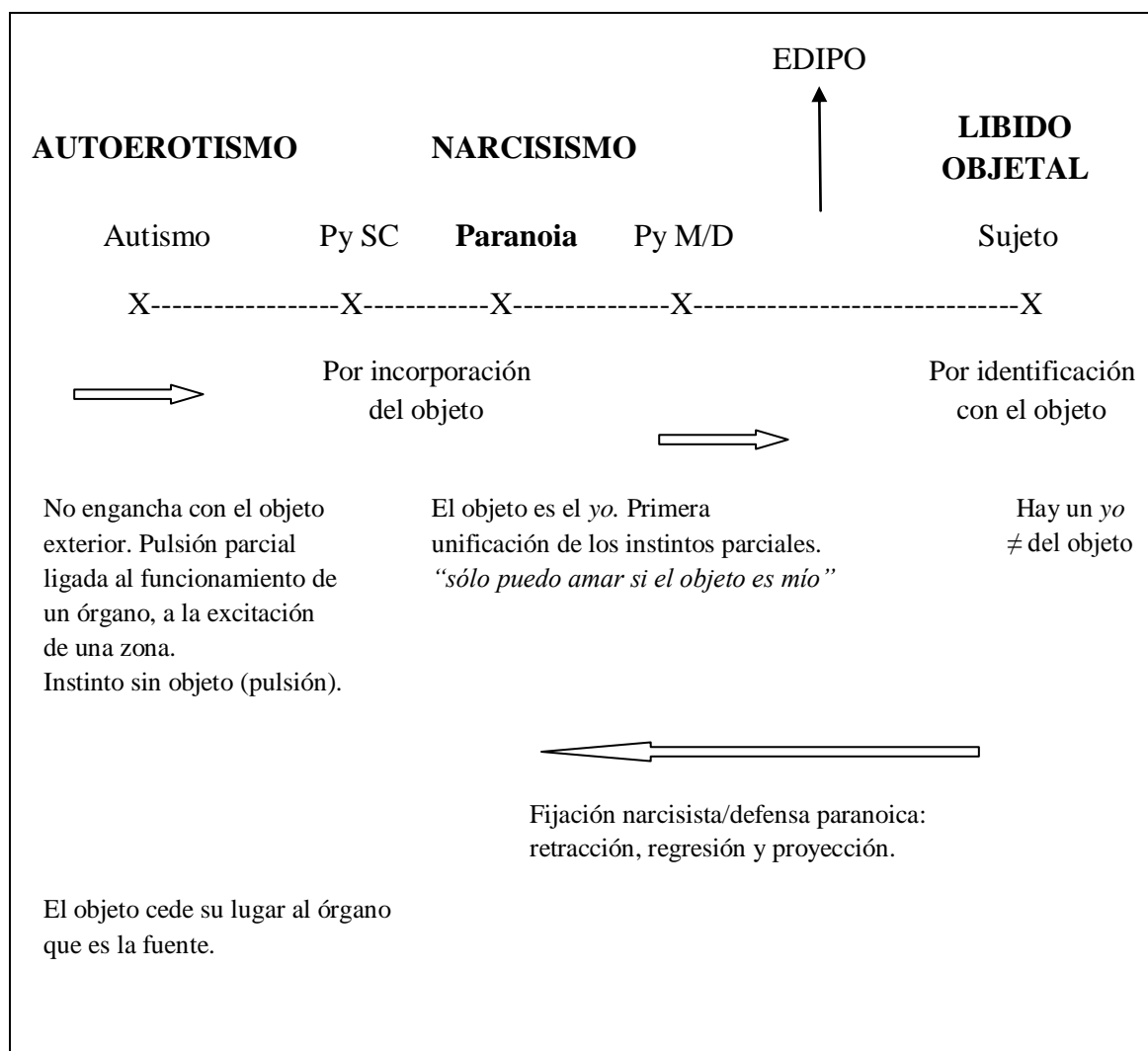
Freud encuentra que una fijación en el estadio narcisista de la evolución psicosexual, puede ser la circunstancia responsable de la predisposición a la paranoia.

*Habiendo descubierto que los paranoicos intentan defenderse contra una tal sexualización de sus tendencias sociales, se nos impone la hipótesis de que el punto débil de su evolución ha de buscarse en el camino que se extiende entre el autoerotismo, el narcisismo y la homosexualidad, lugar en el cual se hallaría localizada su disposición a la enfermedad*¹⁸⁶.

Si bajo el factor de disponibilidad - fijación narcisista - el individuo experimenta una intensificación de la libido que no encuentra otras vías de derivación, se produce una regresión desde una homosexualidad sublimada hasta el estadio narcisista, propio de un estadio anterior de la evolución psicosexual.

¹⁸⁵ Freud, S., *Observaciones psicoanalíticas sobre un caso de paranoia («dementia paranoides»)* autobiográficamente descrito. Caso Schreber, p. 1517.

¹⁸⁶ Freud, S. op. cit., p. 1517.



La fijación, como premisa y condición previa de toda represión, consiste en una inhibición, algo así como una demora total o parcial de la evolución de un instinto, permaneciendo éste en un estado de evolución infantil.

*Ya hemos hablado de multiplicidad de las fijaciones. Hay tantas como estadios de la evolución de la libido.*¹⁸⁷

¹⁸⁷ Freud, S., op. cit., p. 1521.

- **Proyección de la negación**

Siendo consideradas las fantasías homosexuales, propias del estado narcisista, el núcleo del conflicto, el mecanismo defensivo paranoico se va a organizar alrededor de la *negación* que el enfermo hace sobre el siguiente enunciado básico:

“Yo le amo a él”

*En la gran mayoría de los casos el supuesto perseguidor pertenecía al mismo sexo que el perseguido y era precisamente la persona a la que el enfermo mostraba antes mayor afecto, siendo también posible la sustitución, de esta persona por otra que con ella presentase determinadas afinidades conocidas. Así, el padre podía ser sustituido por el maestro o por un superior cualquiera. De estas observaciones, deduje la conclusión de que la paranoia persecutoria es una forma patológica en la que el individuo se defiende contra una tendencia homosexual que se ha hecho excesivamente enérgica.*¹⁸⁸

Según Freud, todos los delirios paranoicos se van a estructurar bajo cuatro modalidades posibles, según se opere la negación de dicho enunciado, considerado intolerable.

1.- Contradicción del verbo: *“No le amo. Le odio”*

La percepción interna va a ser reprimida, y dada la peculiaridad e intensidad del rechazo, la carga es *proyectada* como poder exterior, surgiendo en la conciencia como percepción externa deformada. Tal deformación consiste en una transformación del afecto, es decir, aquello que había de ser sentido como amor es percibido, por efecto de la proyección, como odio procedente del exterior, quedando el tono sentimental transformado en su contrario, a lo que sigue una persecución para justificar la intensidad y mutación de los sentimientos del enfermo.

El *delirio de persecución* sería el resultado de la proyección al exterior de las fantasías homosexuales, cuyos contenidos, de inevitable carácter regresivo, responderían a los contenidos propios del estadio narcisista en el que, como decimos, ha tenido lugar la fijación dispositiva.

Alcanzado así el estadio narcisista, el propio *yo* va a ser el único objeto libidinal, sexual, dando origen a la manía *de grandezas o megalomanía*.

El enfermo que en virtud de una disposición primaria se cree perseguido, deduce de esta persecución la conclusión de que es un personaje importante, deducción que da

¹⁸⁸ Freud, S., op. cit., p. 2387.

*origen a su manía de grandezas (...). Sobrevenido como consecuencia del despertar del narcisismo primitivo que es el de la primera infancia.*¹⁸⁹

La persona ahora odiada y temida a causa de su persecución es alguien que alguna vez fue amado y venerado, de manera que el delirio justifica la transformación afectiva en el interior del enfermo. La reconstrucción delirante conduce de nuevo la libido a las personas y cosas, antes amadas, de las que fue retirada siguiendo el camino de la proyección.

“yo le odio” se transforma por medio de una proyección en “él me odia” (me persigue), lo cual me da derecho a odiarle.

“No le amo; le odio, porque me persigue” (delirio persecutorio).

2.- Contradicción del complemento: La erotomanía. “Yo no le amo a él; la amo a ella, porque advierto que ella me ama”.

Esta segunda contradicción podría parecernos una fijación heterosexual si no fuese porque observamos que el enamoramiento viene *de fuera*, es decir, que se inicia con la percepción de ser amado, procedente del exterior.

3.- Contradicción del sujeto: Celos delirantes. “No soy yo quien ama al hombre, es ella quien le ama”

En esta contradicción, al cambiar el sujeto amante, el proceso sentimental queda expulsado del yo y, el hecho de que la mujer ame, sigue respondiendo a una circunstancia exterior.

4. Repulsa general de toda la frase: “No amo en absoluto. No amo a nadie”.

Resultando como único uso posible de la libido la supervaloración sexual del propio yo.

*«Sólo me amo a mí mismo.» Esta modalidad de la contradicción produciría, por tanto, el delirio de grandezas.*¹⁹⁰

Con el estudio y análisis del caso Schreber, Freud desmenuza el mecanismo de producción de síntomas en la paranoia, encontrando en el *delirio persecutorio homosexual*, los motivos para una ulterior e inevitable modificación de su teoría.

¹⁸⁹ Freud, S. (1917) “La teoría de la libido y el narcisismo”, *Lecciones introductorias al psicoanálisis, Obras Completas*, Vol. 6, BN, Madrid, (1972), p. 2387

¹⁹⁰ Freud, S., *Observaciones psicoanalíticas sobre un caso de paranoia («dementia paranoides») autobiográficamente descrito. Caso Schreber*, p. 1519.

- **Fracaso de la represión**

La proyección, según hemos visto, reprime una cierta percepción interna y exige que ésta sea sustituida en la conciencia, con su propio contenido pero transformado en su contrario, como una percepción externa.

*Aquello que había de ser sentido interiormente como amor es percibido como odio procedente del exterior*¹⁹¹.

Según los mecanismos de la represión que actúan en la paranoia y bajo la hipótesis de la *retracción libidinal*, el poderoso rechazo que el paranoico efectúa sobre la representación intolerable provoca un lento pero constante retraimiento del investimento objetal. De este modo, los objetos que le rodean y el mundo exterior se van desvitalizando progresivamente, hasta llegar a serles indiferentes y ajenos.

*Es muy posible que la retracción de la libido sea el mecanismo esencial y regular de toda represión.*¹⁹²

La represión junto con la proyección, son los dos mecanismos defensivos que están en la base de los procesos paranoicos, pasando Freud a considerar la proyección al exterior como un fallo en la represión, es decir, un mecanismo proyectivo que anula la obra de la represión.

La función represora, como proceso secundario que es llevado a cabo por el *yo*, fracasa, lo que implica un retorno de lo reprimido –delirio-, es decir, una emergencia de contenidos regresivos más o menos relacionados con el lugar de la fijación, que van a devolver la libido al objeto, eso sí, con sello negativo, anulando la obra de la represión.

*La tercera fase y la más importante en cuanto a los fenómenos patológicos es la del fracaso de la represión, con la irrupción y el retorno de lo reprimido. Esta irrupción tiene su punto de partida en el lugar de la fijación, y su contenido es una regresión de la evolución de la libido hasta dicho lugar*¹⁹³.

El empleo de la libido que el enfermo ha ido retrayendo paulatinamente de las personas y objetos anteriormente amadas, es acumulada en el *yo*, siendo utilizada para engrandecerlo narcisísticamente.

¹⁹¹ Freud, S., op. cit., p. 1520.

¹⁹² Freud, S., op. cit., p. 1523.

¹⁹³ Freud, S., op. cit., p. 1521.

*Deduciremos, pues, que en la paranoia la libido libertada es acumulada al yo, siendo utilizada para engrandecerlo. Con ello queda alcanzado nuevamente el estadio del narcisismo que nos es ya conocido por el estudio de la evolución de la libido, y en el cual era el propio yo el único objeto sexual*¹⁹⁴.

Tal retracción de la libido implica una regresión que en el caso de la paranoia va a ser de tipo narcisista.

*Supusimos que los paranoicos integraban una fijación al narcisismo, y concluimos que el retroceso desde la homosexualidad sublimada hasta el narcisismo revela el alcance de la regresión característica de la paranoia.*¹⁹⁵

Esta progresiva desvitalización daría explicación al *delirio del fin del mundo* como proyección de la explosión interior.

*El enfermo ha retraído de las personas que le rodean y del mundo exterior en general la carga de libido que hasta entonces había orientado hacia ellos, y así todo ha llegado a serle indiferente y ajeno... El fin del mundo es la proyección de esta catástrofe interior; su mundo subjetivo se ha hundido desde que él le ha retirado su amor.*¹⁹⁶

Pero la teoría de la dualidad instintiva y de la carga masiva del yo no termina de explicar, según Freud, por qué las subsistentes cargas de libido en el yo no bastan para mantener la relación con el mundo exterior.

Freud se encuentra con que la teoría de la neurosis resulta incapaz para dar explicación a los fenómenos psicóticos, comprobando cómo se desdibujan las delimitaciones anteriormente establecidas entre los instintos del yo y la libido.

*No podemos perder de vista la posibilidad de que las perturbaciones de la libido influyan sobre las cargas del yo, ni tampoco la posibilidad inversa de una perturbación secundaria e inducida de las perturbaciones de la libido por alteraciones anormales del yo. Es incluso verosímil que el carácter diferencial de la psicosis dependa de procesos de este género.*¹⁹⁷

¹⁹⁴ Freud, S., op. cit., p. 1523.

¹⁹⁵ Freud, S., op. cit., p. 1523.

¹⁹⁶ Freud, S., op. cit., p. 1522.

¹⁹⁷ Freud, S., op. cit., p. 1524.

- **El delirio como reconstrucción**

La distinta localización de la fijación dispositiva, con respecto a lo que sucede en los procesos demenciales, permite en la paranoia un intento de reconducción de la libido a los objetos de los que fue retirada. En la demencia, sin embargo, no hay reconducción posible, pues la regresión corresponde a una fase más primitiva de la evolución, no encontrando la libido fijación en el yo, sino manifestando un abandono total del amor objetual, hasta el autoerotismo.

*Tal desenlace es, en general, menos feliz que el de la paranoia, pues la victoria no acaba por ser, como en esta última, de la reconstrucción, sino de la regresión. La regresión no llega tan sólo hasta el narcisismo, que se manifiesta en el delirio de grandezas, sino el abandono total del amor objetivado y al retorno al autoerotismo infantil. La fijación dispositiva ha de ser, por tanto, muy anterior a la de la paranoia, correspondiendo al comienzo de la evolución, que tiende desde el autoerotismo al amor a un objeto.*¹⁹⁸

Esta circunstancia hace considerar a Freud que la fase tormentosa de la enfermedad, es decir, el estallido de las alucinaciones y el delirio, son una tentativa de curación del enfermo, que debido a la regresión narcisista, y por lo tanto, ante un distinto mecanismo del retorno de la represión, efectúa una reconstrucción delirante de la realidad como un nuevo intento de reconducción de la libido a los objetos.

*Y el paranoico vuelve, en efecto, a construirlo, no precisamente con mayor magnificencia, pero al menos en forma que pueda volver a vivir en él. Lo reconstruye con la labor de su delirio. El delirio, en el cual vemos el producto de la enfermedad, es en realidad la tentativa de curación, la reconstrucción. Esta es conseguida mejor o peor después de la catástrofe, pero nunca completamente. El mundo ha sufrido «una profunda modificación interior».*¹⁹⁹

- **Tentativas de interpretación**

Con no pocas dificultades en la comprensión de los mecanismos implicados en el desencadenamiento de la psicosis, Freud finaliza el análisis del caso Schreber con una tentativa de interpretación que fundamenta sobre las hipótesis de las fijaciones dispositivas, y sobre la sospecha de que las profundas motivaciones de la vida afectiva

¹⁹⁸ Freud, S. (1911), op. cit., p. 1525.

¹⁹⁹ Freud, S. (1911), op. cit., p. 1522.

presentan relaciones con los mitos que pueden determinar el contenido de las psicosis: Freud encuentra en el *complejo paterno* una posible motivación para el desarrollo del fenómeno paranoico, es decir, una relación entre los mecanismos de proyección y los contenidos delirantes, así como un posible fundamento para el complejo que hizo posible la cura de Schreber.

*Sospechamos tan sólo que el acento esencialmente positivo del complejo paterno y la probable serenidad afectuosa de las relaciones mantenidas en años ulteriores con un padre excelente hicieron posible la reconciliación del sujeto con la fantasía homosexual y, en consecuencia, el desenlace análogo a su curación.*²⁰⁰

Según las interpretaciones de Freud, la añoranza del amor del padre transferida y proyectada en la figura del Dr. Flechsig en el caso de Schreber, y la resistencia contra este impulso, creó el conflicto y con él las fantasías asociadas del que surgieron los fenómenos patológicos.

*La simpatía hacia el médico puede proceder fácilmente de un «proceso de transferencia» por el cual haya quedado desplazada sobre la persona, indiferente en realidad, del médico la carga de afecto dada en el enfermo en cuanto a otra persona verdaderamente importante para él, de manera que el médico aparezca elegido como sustituto o subrogado de alguien más próximo al sujeto. O más concretamente aún: la personalidad del médico hubo de recordar al enfermo la de su hermano o su padre, a los que de este modo volvió a encontrar en él, y entonces no tiene nada de extraño que en determinadas circunstancias vuelva luego a aparecer en él la nostalgia de aquella persona sustitutiva y actúe con una violencia sólo explicable por su origen y por su significación primaria.*²⁰¹

El conflicto con el padre amado puede determinar el contenido del delirio dirigido hacia Dios, manifestándose con una desmesurada mezcla de violenta rebeldía y respetuosa veneración.

*Tanto Flechsig como Dios son subrogados paternos, por tanto también en el caso Schreber nos encontramos en el terreno bien familiar del complejo paterno. Si la lucha con Flechsig se le revela al enfermo como un conflicto con Dios, nosotros no podemos menos que traducirlo a un conflicto infantil con el padre amado.*²⁰²

²⁰⁰ Freud, S., op. cit., p. 1526.

²⁰¹ Freud, S., op. cit., p. 1509.

²⁰² Freud, S., op. cit., p. 1514.

La paranoia disocia las condensaciones e identificaciones emprendidas en la fantasía inconsciente, pudiendo proceder la transferencia de la simpatía hacia su médico, el Dr. Flechsig, de la carga de afecto dada a otra persona verdaderamente importante para él. De modo que siguiendo este proceso regresivo, en el que todos y cada uno de los objetos van tornándose persecutorios debido a la transformación, subyace, finalmente, *el padre*.

*Si el perseguidor Flechsig era al principio una persona amada, Dios no será tampoco más que el retorno de otra, también amada, pero probablemente más importante. Continuando este proceso mental que nos parece justificado, habremos de decirnos que tal otra persona sólo puede ser el propio padre del sujeto... La raíz de aquella fantasía femenina que tanta resistencia desencadenó en el enfermo sería, pues, la nostalgia, eróticamente intensificada, de su padre y de su hermano, nostalgia que, en cuanto a este último, quedó desplazada, por transferencia, sobre el médico Flechsig.*²⁰³

Pero Freud reconoce no encontrar en el complejo paterno y en la fantasía homosexual nada exclusivo y característico de la paranoia, la peculiaridad está más bien en la reacción del enfermo, en la defensa contra una fantasía homosexual que se constituye en *delirio persecutorio*.

Ni las hipótesis construidas en torno a la teoría de las neurosis sobre el mecanismo paranoico y la retracción general de la libido, ni las tentativas de interpretación, terminan de aclarar el conflicto que da inicio a la psicosis. Freud encuentra algo absolutamente peculiar, algo intrínseco que sigue resultando incomprensible en el *retorno* de los síntomas paranoicos. Afirma que, si bien la teoría mantenida hasta el momento da buena cuenta de las defensas neuróticas, no da cuenta del enorme y paradójico vaciamiento del yo en la psicosis.

Una tercera reflexión plantea la cuestión de si hemos de considerar la retracción general de la libido del mundo exterior como suficientemente eficaz para explicar por sí sola el «fin del mundo», y si en este caso no bastarían las cargas del yo subsistentes para mantener la relación con el mundo exterior. Tendríamos entonces que hacer coincidir aquello que denominamos carga de libido (interés procedente de fuentes eróticas) con el interés en general, o admitir la posibilidad de que una amplia perturbación en la localización de la libido puede provocar también una perturbación correlativa en las cargas del yo. Ahora bien, estos son problemas para cuya solución carecemos aún de datos bastantes. Otra cosa sería si pudiéramos partir de una teoría

²⁰³ Freud, S., op. cit., p. 1511.

*de los instintos suficientemente afirmada. Pero, en realidad, no disponemos de nada semejante.*²⁰⁴

Con el análisis de Schreber Freud se va introduciendo en el terreno del *Complejo del padre* y en el *Complejo de Edipo*, que va a tener una importancia decisiva en la transformación que más tarde, en *Más allá del principio del placer* (1920), van a sufrir los conceptos de la primera conceptualización freudiana. Centrándose en el papel del padre, y en las importantes repercusiones estructurantes que se desprenden de la trama edípica, Freud va a elaborar su segunda teoría, o teoría de las pulsiones.

- El narcisismo secundario

Como hemos comprobado, la teoría de la libido no lograba dar cuenta de por qué este yo megalómano, característico de las parafrenias, no consigue mantener relaciones con la realidad.

*El apartamiento del parafrénico ante el mundo exterior presenta caracteres peculiarísimos, que será necesario determinar. También el histérico o el neurótico obsesivo pierden su relación con la realidad, y, sin embargo, nos demuestran que no han roto su relación erótica con las personas y las cosas. La conservan en su fantasía; esto es, han substituido los objetos reales por otros imaginarios, o los han mezclado con ellos (...). El parafrénico se conduce muy diferentemente. Parece haber retirado realmente su libido de las personas y las cosas del mundo exterior sin haberlas substituido por otras en su fantasía*²⁰⁵.

Como sabemos, Freud investiga sobre la posibilidad de que la carga retirada del objeto pueda ser enviada al yo, engrandeciéndolo y constituyéndose como la causa fundamental de la megalomanía.

*¿Cuál es en la esquizofrenia el destino de la libido retraída de los objetos? La megalomanía, característica de estos casos, nos indica la respuesta, pues se ha constituido seguramente a costa de la libido objetal. La libido sustraída al mundo exterior ha sido aportada al yo, surgiendo así un estado al que podemos dar el nombre de narcisismo.*²⁰⁶

²⁰⁴ Freud, S., op. cit., p. 1524.

²⁰⁵ Freud, S. (1914), *Introducción al narcisismo*, *Obras Completas*, Vol. 6, BN, Madrid, (1972), p. 2017-2018.

²⁰⁶ Freud, S. op. cit., p. 2018.

El *narcisismo primario* sería aquel que se corresponde con un estado normal de la evolución libidinal, pasando a considerar el posterior reinvestimento del yo como facilitador de un narcisismo sucesivo.

*Para nuestra concepción analítica la manía de grandezas es la consecución inmediata de la ampliación del yo por toda la cantidad de energía libidinosa retirada de los objetos, y constituye un narcisismo secundario sobrevenido como consecuencia del despertar del narcisismo primitivo, que es el de la primera infancia.*²⁰⁷

Es decir, el primitivo estado megalómano del yo pasa a ser considerado característico de un *narcisismo primario*, un narcisismo infantil propio de una etapa previa y normal de la evolución psicosexual²⁰⁸, que estaría caracterizado por los mismos rasgos atribuidos a la megalomanía: omnipotencia de las ideas, fe en la fuerza mágica de las palabras, etc.

*Pero la misma megalomanía no es algo nuevo, sino como ya sabemos, es la intensificación y concreción de un estado que ya venía existiendo, circunstancia que nos lleva a considerar el narcisismo engendrado por el arrastrar a sí catexias objetales, como un narcisismo secundario, superimpuestas a un narcisismo primario encubierto por diversas influencias.*²⁰⁹

La observación de que la carga libidinosa primitiva del yo, es tan susceptible de cargar objetos como de ser nuevamente retraída de los mismos, lleva a Freud a borrar los límites que de forma tan definida habían sido establecidos en la primera teoría. Es decir, la oposición entre una libido del yo –interés-, y una libido objetal –sexual-, parecen constituir en realidad una única energía, indiferenciada en origen, que necesitaría de un determinado *acto psíquico* para diferenciarse, y cuya diferenciación, únicamente sería posible, en el momento en que se ha producido el investimento objetal.

*En favor de la hipótesis de una diferenciación primitiva de instintos sexuales e instintos del yo testimonian diversas circunstancias, además de su utilidad en el análisis de las neurosis de transferencia. Concedemos, desde luego, que este testimonio no podría considerarse definitivo por sí sólo, pues pudiera tratarse de una energía psíquica indiferente que sólo se convirtiera en libido en el momento de investir el objeto*²¹⁰.

Más que tratarse de dos energías diferentes y opuestas Freud comienza a esbozar la posibilidad de que se trate de una única energía psíquica que necesitaría de una

²⁰⁷ Freud, S. (1917) “La teoría de la libido y el narcisismo”, *Lecciones introductorias al psicoanálisis, Obras Completas*, Vol 6, BN, Madrid, (1972), p. 2387

²⁰⁸ Freud hace coincidir las fantasías infantiles con las creencias de los pueblos primitivos.

²⁰⁹ Freud, S. (1914), *Introducción al Narcisismo, Obras Completas*, Vol. 6, BN, Madrid, (1972), p. 2018.

²¹⁰ Freud, S., op. cit., p. 2020.

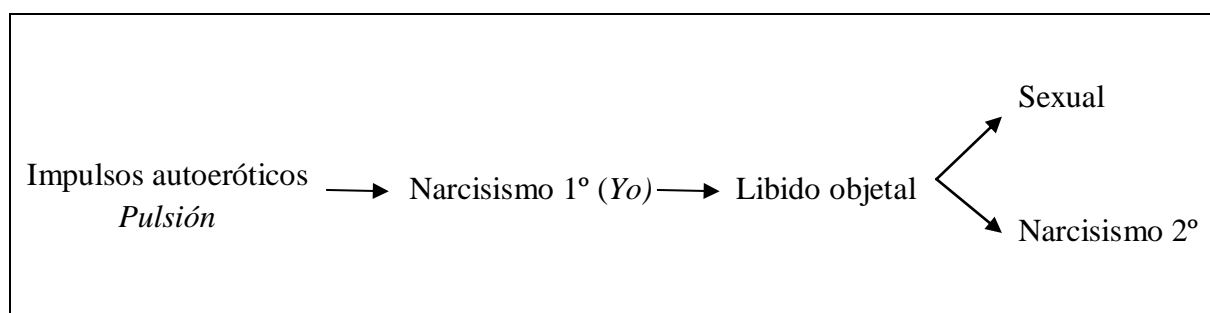
determinada modificación para la formación de un *narcisismo secundario*. Esta acción supondría un paso crucial para la constitución del *yo*.

- El concepto de pulsión

El primer estado indiferenciado de la libido se encontraría ligado al concepto de instintos autoeróticos, y es lo que prefigura el concepto de pulsión. Lo que queda claro para Freud es que en el estado autoerótico, como representante del primer estado de evolución de la libido, no existe una unidad comparable al *yo*, éste tiene que ser desarrollado, mientras que los instintos autoeróticos sí existirían desde el origen y son primordiales.

*La hipótesis de que en el individuo no existe, desde un principio, una unidad comparable al yo, es absolutamente necesaria. El yo tiene que ser desarrollado.*²¹¹

Para construir la teoría del narcisismo ha da agregarse al autoerotismo algún otro elemento, un *acto psíquico*, que apunta a ser lo que falta en la psicosis. La ligadura al objeto parece ser la acción que convierte la energía pulsional, propia de los instintos autoeróticos, en energía ligada o *libido*. Es decir, el investimento objetal sería la acción necesaria que permite establecer la diferenciación de la energía instintiva –*pulsional*– en libido objetal, bien sea narcisista o sexual.



Tras haber comprobado la posibilidad de la retracción narcisista en las posiciones de la libido, Freud investiga si tal retracción es efectivamente posible, y en qué forma sucede en la paranoia, consistiendo su hipótesis en que *la introversión de la libido sexual*

²¹¹ Freud, S. (1914), *Introducción al narcisismo*, p. 2019

*conduce a una carga libidinal del yo, la cual produce probablemente la pérdida de contacto con la realidad.*²¹²

Pero ¿por qué la vida anímica se ve forzada a traspasar las fronteras del narcisismo e invertir de libido objetos exteriores? Tal necesidad surgiría, según Freud, por un excesivo aumento de la carga libidinosa del yo.

*La vida anímica se ve forzada a traspasar las fronteras del narcisismo e invertir de libido objetos exteriores. La respuesta deducida de la ruta mental que venimos siguiendo sería la de que dicha necesidad surge cuando la carga libidinosa del yo sobrepasa cierta medida. Un intenso egoísmo protege de la enfermedad; pero, al fin y al cabo, hemos de comenzar a amar para no enfermar y enfermamos en cuanto una frustración nos impide amar.*²¹³

La diferencia para Freud entre las neurosis de transferencia y la parafrenia, es que en las últimas, la energía que ha sido liberada del objeto no consigue ser ligada a otros objetos reales o de la fantasía, sino que es retraída al yo. A consecuencia de esta retracción, se produciría una excesiva carga de libido en el yo, por no ser deseable, o posible, su descarga al exterior.

*La elaboración psíquica desarrolla extraordinarios rendimientos en cuanto a la elaboración interna de excitaciones no susceptibles de una inmediata descarga exterior o cuya descarga exterior inmediata no resulta deseable. Más para esta elaboración interna es indiferente, en un principio, actuar sobre objetos reales o imaginarios. La diferencia surge después, cuando la orientación de la libido hacia los objetos irreales (introversión) llega a provocar un estancamiento de la libido. La megalomanía permite en las parafrenias una análoga elaboración interna de la libido retraída al yo, y quizá sólo cuando esta elaboración fracasa es cuando se hace patógeno el estancamiento de la libido en el yo y provoca el proceso de curación que se nos impone como enfermedad.*²¹⁴

La megalomanía sería el dominio psíquico patológico correspondiente a un aumento de la carga libidinal en el yo, tal aumento, por excesivo, dificultaría la elaboración psíquica, lo que concurre con el bloqueo en el yo del que se verá obligado a defenderse con la elaboración delirante.

²¹² Freud, S., op. cit., p. 2021

²¹³ Freud, S., op. cit., p. 2024

²¹⁴ Freud, S., op. cit., p. 2024.

La fuerza pulsional del autoerotismo sería ahora un tipo de energía indiferenciada, que avanza sí, pero que como decimos, necesitaría de ese otro *acto psíquico* para poder ser ligada al objeto y no derivar a la psicosis.

Esta energía pulsional y libre, propia de la fuerza de los instintos, pasa a llamarse *pulsión*, descubriendo Freud que el instinto, ligado por naturaleza al objeto, no existe en el hombre.

*Sólo la carga de objetos hace posible distinguir una energía sexual, la libido, de una energía de los instintos del yo.*²¹⁵

La elección de un objeto exterior, en el hombre, implica la renuncia al infantil estado narcisista. El *yo* se muestra dispuesto a absorber la libido que retorna a partir de los objetos, así como capaz de investir, nuevamente, el objeto, es decir, un *yo* capaz de introducir el intercambio, y por lo tanto la diferencia.

*La observación del adulto normal nos muestra muy mitigada su antigua megalomanía y muy desvanecidos los caracteres infantiles de los cuales dedujimos su narcisismo infantil.*²¹⁶

El *complejo de Edipo*, que culmina con el *complejo de castración*, sería el proceso implicado en la modificación que hace posible la renuncia al estado narcisista, la acción necesaria para el investimento objetal y para la diferenciación del impulso primario autoerótico, en libido. En el narcisismo primario el niño encuentra las premisas básicas de un estado originario de hiperestimación, al cual es necesario renunciar para transformarse en amor objetal.

- El complejo de castración y la estructuración edípica

El *yo* que emerge tras el complejo de castración, va a ejercer una represión de la que surge un *yo ideal* con el que va a comparar y juzgar su *castrado yo* actual.

La formación de un ideal sería, por parte del yo, la condición de la represión.

El antiguo narcisismo infantil aparece ahora desplazado sobre este *yo ideal* como instancia representante de la mayor estima y de la omnipotencia instintiva.

²¹⁵ Freud, S., op. cit., p. 2019.

²¹⁶ Freud, S., op. cit., p. 2028.

*A este yo ideal se consagra el amor ególatra de que en la niñez era objeto el yo verdadero. El narcisismo parece desplazado sobre este yo ideal, adornado, como el infantil, con todas las perfecciones.*²¹⁷

Freud encuentra el *yo ideal*, como aquella instancia psíquica que vela a toda costa por la antigua satisfacción narcisista.

*Como siempre en el terreno de la libido, el hombre se demuestra aquí, una vez más, incapaz de renunciar a una satisfacción ya gozada alguna vez.*²¹⁸

De todo esto deduce Freud que en las enfermedades paranoicas, esta instancia que vigila incesantemente el *yo* actual y lo compara con el ideal, nos ayuda a comprender el delirio de autorreferencia de ser observado.

Desde esta instancia serían observados, advertidos y criticados los enfermos que se lamentan de escuchar voces que hablan a su *yo* actual, en tercera persona, de todos sus actos.

*De la actuación de esta instancia les informan voces misteriosas, que les hablan característicamente en tercera persona.*²¹⁹

El estímulo para la formación del *yo ideal*, tuvo que tener su punto de partida en la influencia crítica ejercida por los padres, a los que luego se suman profesores, compañeros, etc. Actuando de forma análoga al proceso represor, el *yo ideal* es una especie de conciencia moral, encarnada primeramente por los padres y luego por la influencia social, contra la que se rebela el deseo del sujeto en forma regresiva actuando desde el exterior.

*Las voces, reaparecen luego en la enfermedad, y con ello, la historia evolutiva de las conciencias regresivamente reproducidas.*²²⁰

La evolución del *yo* consiste en un alejamiento del narcisismo primario, haciéndose, por así decirlo, más impersonal, no dejando por ello de convivir con una intensa y constante tendencia a conquistarlo de nuevo. El *yo ideal* impone un camino de satisfacción por el cumplimiento de ese ideal, que ha venido impuesto desde el exterior.

²¹⁷ Freud, S., op. cit., p. 2028.

²¹⁸ Freud, S., op. cit., p. 2028.

²¹⁹ Freud, S., op. cit., p. 2029

²²⁰ Freud, S., op. cit., p 2030

*El ser humano cifra su felicidad en volver a ser una vez más su propio ideal como lo era en la infancia.*²²¹

A partir de la separación en el yo de esta instancia ideal, el yo, obedeciendo los dictámenes del yo *ideal*, se empobrecerá en favor de determinadas cargas de objeto, en espera de obtener la satisfacción prometida por el cumplimiento de dicho ideal. Comparándolo constantemente con el *ideal*, heredero del narcisismo primitivo, el yo se verá enriquecido, en parte, al lograr la satisfacción por el objeto o por el cumplimiento del ideal.

*Simultáneamente ha destacado el yo las cargas libidinosas de objeto. Se ha empobrecido en favor de estas cargas, así como el yo ideal, y se enriquece de nuevo por las satisfacciones logradas en los objetos y por el cumplimiento del ideal.*²²²

La sistemática frustración de satisfacción de los ideales, con el consecuente vaciamiento y empobrecimiento del yo, parece ser la causa frecuente de transformación de dichos ideales en trastornos parafrénicos.

*La frecuente causación de la paranoia por una mortificación del yo; esto es, por la frustración de satisfacción en el campo del ideal del yo, se nos hace así comprensible.*²²³

Freud se da cuenta de las grandes dificultades ante esta enorme cantidad de energía libidinal acumulada en el yo en las psicosis. El problema no lo encuentra exclusivamente en la masiva libidinización del yo, sino en la gran dificultad para ser reconducida al objeto.

*La carga libidinosa es sentida como un grave vaciamiento del yo, la satisfacción del amor se hace imposible, y el nuevo enriquecimiento del yo sólo puede tener efecto retrayendo de los objetos la libido que los investía.*²²⁴

En resumen, los mecanismos represivos vistos en las neurosis y las teorías evolucionistas de la libido, no consiguen dar cuenta del mecanismo defensivo paranoico y de los síntomas psicóticos. Con el estudio del caso Schreber, y para la explicación de las psicosis, Freud introduce el *estado narcisista*, es decir, un paso previo y necesario de investimento del propio cuerpo y del propio yo -como primer objeto amoroso-, que tendría una función sintetizadora de las pulsiones parciales pre-genitales, antes de la

²²¹ Freud, S., op. cit., p. 2032

²²² Freud, S., op. cit., p. 2032

²²³ Freud, S., op. cit., p. 2033

²²⁴ Freud, S., op. cit., p. 2032

ulterior *elección de objeto* exterior. Descubre Freud un tipo de *fijación narcisista* que le parece ser el factor predisponente para la psicosis. La proyección y la fijación narcisistas, como mecanismos defensivos propios de la paranoia, indican que ha habido un *fallo en la represión*, constituyéndose en la circunstancia fundamental de las psicosis. Este fallo represor va a estar, además, directamente relacionado con un *yo* primario incapaz de contener la angustia de la castración.

Con la teoría del narcisismo Freud deduce que la catexis retirada del objeto parece agolparse masivamente en un *yo* narcisista primario, que por no haber sufrido la prohibición edípica, la cual propicia la elección y el investimento del objeto exterior, se ve absolutamente imposibilitado a la hora de hacer retornar de nuevo la energía acumulada en el *yo*, al objeto. Esta parece ser la problemática concomitante con la explosión interior del psicótico, y de la tentativa de una reconstrucción delirante de la realidad.

Para explicar por qué la carga masiva del *yo* no consigue dar cuenta de la realidad, Freud introduce el *narcisismo secundario*, de modo que la antigua dualidad instintiva pasa a constituir una única energía indiferenciada en origen, que en el momento de la catexis objetal, y gracias al papel del padre en la resolución edípica, es convertida en libido, bien objetal –sexual-, o bien en libido del *yo* –narcisista-.

6.4.1.4 Segunda teorización freudiana: La teoría de las pulsiones y la psicosis

Freud se encuentra ante la encrucijada que le plantean las afecciones narcisistas y las psicosis a ellas ligadas: la paradoja de la sobrecarga libidinal, concomitante con el enorme vaciamiento del *yo*.

*El cuadro sintomático, muy variable, de la demencia precoz no se compone únicamente de los síntomas derivados del desligamiento de la libido de sus objetos y de su acumulación en el yo como libido narcisista (...) parece como si en sus esfuerzos por retornar a los objetos, esto es, a las imágenes de los objetos, consiguiese la libido volver a adherirse a ellos; pero en realidad lo único que de ellos logra aprehender es una vana sombra; esto es, las imágenes verbales que les corresponden.*²²⁵

Los problemas planteados a la teoría de la libido han sido introducidos fundamentalmente a consecuencia de las dificultades encontradas en el estudio de las

²²⁵ Freud, S. (1916-17) “La teoría de la libido y el narcisismo”, *Lecciones introductorias al psicoanálisis, Obras Completas*, Vol. 6, BN, Madrid, (1972), p. 2385.

psicosis, y en particular, en torno a los enigmas que encierra una cierta patología del *yo*. Este hallazgo lleva a Freud a realizar importantes modificaciones en su teoría, empezando por redefinir las funciones y el alcance del *yo*.

*La psicología del yo que intentemos edificar no debe basarse sobre los datos de nuestra introspección, sino como la teoría de la libido, sobre el análisis de las perturbaciones y destrozos del yo.*²²⁶

Si como hemos comprobado anteriormente el *yo* no existe desde el principio, y además las resistencias, o mecanismos de defensa puestos en marcha, son bajo determinadas circunstancias inconscientes para el propio sujeto, Freud se da cuenta de que parte del *yo*, como principal responsable de la censura, tiene que ser forzosamente inconsciente.

A partir de esta trascendente observación, Freud distingue en la totalidad del psiquismo inconsciente una parte diferenciada del mismo que pasa a llamar lo *reprimido inconsciente*, caracterizándolo como el contenedor de aquellas representaciones que tras haber pasado por el *yo*, permanecen reprimidas en el inconsciente. Este material, a diferencia de la existencia de otra parte más profunda e inaccesible del inconsciente, sería, bajo determinadas circunstancias, capaz de conciencia.

*Podemos decir que la resistencia del analizado parte de su yo, y entonces vemos enseguida que la compulsión de repetición debe atribuirse a lo reprimido inconsciente, material que no puede probablemente exteriorizarse hasta que la labor terapéutica hubiera debilitado la represión.*²²⁷

Según explica en *El yo y el ello* (1923), esta parte de inaccesible masa inconsciente pasa a llamarse *ello*, siendo el lugar, o mejor el estado, donde estarán acogidos todos los impulsos instintivos carentes de organización. El *ello* designa la parte más oscura e imposible de conciencia de nuestra personalidad. Todo lo que el *ello* contiene demanda derivación, de modo que la energía primaria procedería del *ello*.

Más allá de la dinámica de descarga, a la que debieran obedecer estos contenidos reprimidos en el inconsciente, Freud encuentra en la obsesión de repetición la justificación de la hipótesis de que más que una búsqueda primaria de descarga, lo que ahora hay al servicio del placer es un impulso a ligar, contando con los procesos secundarios y la realidad.

²²⁶ Freud, S. op. cit., p. 2386.

²²⁷ Freud, S. (1920) *Más allá del principio del placer*, Obras Completas, Vol. 7, Biblioteca Nueva, Madrid, (1997), p. 2515.

*Mas el principio del placer queda aquí fuera de juego. No siendo ya evitable la inundación del aparato anímico por grandes masas de excitación, habrá que emprender la labor de dominarlas, esto es, de ligar psíquicamente las cantidades de excitación invasoras y procurar su descarga.*²²⁸

Los impulsos instintivos, sexuales y del yo, es decir, la pulsión en su totalidad, pasa a pertenecer al sistema inconsciente y por lo tanto a un modo de funcionamiento primario.

*Los resultados hasta ahora obtenidos, que establecen una franca oposición entre los instintos del yo y los instintos sexuales, haciendo que los primeros tiendan a la muerte y los segundos a la conservación de la vida, no llegan a satisfacernos en muchos puntos.*²²⁹

Tras las modificaciones introducidas con el narcisismo, Freud mantiene la hipótesis que vincula los impulsos sexuales o libidinales, con los instintos de vida, por tender mayormente a la carga exterior del objeto, y los instintos de muerte con los instintos del yo o de conservación, por su carácter regresivo. Ahora, en esta segunda teoría, y con el aislamiento de todo lo instintivo de un lado, y de la energía psíquica ligada por otro, pasa a considerar lo instintivo como *pulsional*, que más que instintivo sería la energía de los antiguos impulsos instintivos parciales y libres que es albergada en el *ello*, reservando el término *libidinal* para la energía que ha conseguido ser domada y ligada a representaciones de la realidad actual.

En esta segunda tópica, el yo toma su energía del *ello*, y su función tiende a la síntesis de sus contenidos de modo totalmente contrario a lo que sucede en el *ello*.

*El yo es aquella parte del ello que fue modificada por la proximidad y la influencia del mundo exterior y dispuesta para recibir los estímulos y servir de protección contra ellos.*²³⁰

El yo está destinado a representar las exigencias del mundo exterior a la vez que se encomienda al *ello*, ofreciéndose como objeto y atraer a sí su libido.

En la nueva estructuración a la que es sometida la teoría del aparato psíquico, el yo *ideal*, resultado de la interiorización de la instancia paterna, pasa a llamarse *súper-yo*, considerando la conciencia moral como una de sus principales funciones. Las conexiones del yo con el inconsciente se hacen extensibles al *superyó*, que en calidad de

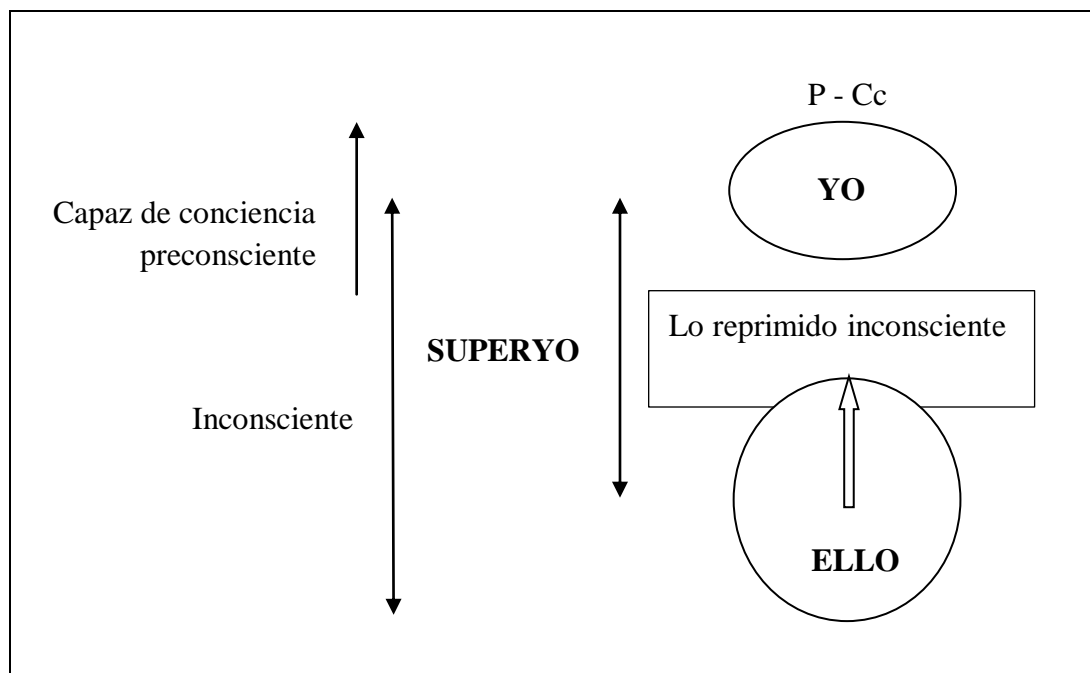
²²⁸ Freud, S., op. cit., p. 2521.

²²⁹ Freud, S., op. Cit., p. 2529.

²³⁰ Freud, S. (1933) *Nuevas lecciones introductorias al psicoanálisis, Obras Completas*, Vol. 8, BN, Madrid, (1997) p. 3143

ideal del yo, sería el último resultado de la identificación primaria y del abandono de la carga objetal a los padres tras el Edipo.

*El superyó no es simplemente un residuo de las primeras elecciones de objeto del Ello, sino también una enérgica formación reactiva contra las mismas.*²³¹



Estructura psíquica en la Segunda teoría de Freud²³²

El *súper-yo*, tal y como fue definido el *ideal del yo*, es referencia del antiguo estado de omnipotencia y plenitud narcisistas, pero también encarna la prohibición –la castración– de tal sentimiento de plenitud.

*Su relación con el yo no se limita a la advertencia: Así como el padre debes ser, sino que comprende también la prohibición: Así como el padre no debes ser: no debes hacer todo lo que él hace, pues hay algo que le está exclusivamente reservado.*²³³

²³¹ Freud, S. (1923) *El yo y el ello*, *Obras Completas*, Vol. 7, BN, Madrid, (1997), p. 2713.

²³² Freud, S. (1932), *Nuevas lecciones introductorias al psicoanálisis*, *Obras Completas*, Vol. 8, BN, Madrid, (1997), p. 3145.

²³³ Freud, S. (1923) *El yo y el ello*, *Obras Completas*, Vol. 7, BN, Madrid, (1997), p. 2713.

La inhibición exterior es internalizada, siendo sustituida la autoridad de los padres por la formación *superyóica*, que vigila, dirige y amenaza al *yo* como antes lo hizo la instancia parental.

*Esta doble faz del ideal del yo depende de su anterior participación en la represión del complejo de Edipo, e incluso debe su génesis a tal represión. Este proceso represivo no fue nada sencillo, habiendo reconocido en los padres, especialmente en el padre, el obstáculo opuesto a la realización de los deseos integrados en dicho complejo, tuvo que robustecerse el yo para llevar a cabo su represión...la energía necesaria para ello hubo de tomarla prestada del padre.*²³⁴

El papel estructurante del padre y las repercusiones que su enérgico papel represor tiene en la formación del *yo*, no sólo implican la renuncia al ideal de omnipotencia narcisista, sino también, como consecuencia de la interiorización de la función represora, la capacidad y fortaleza del *yo* para someter las poderosas tendencias instintivas del *ello*.

*Por medio de su creación se ha apoderado el yo del complejo de Edipo y se ha sometido simultáneamente al Ello.*²³⁵

La superación del complejo edípico trae consigo asimismo la asimilación de la diferencia sexual.

*En la distinta intensidad de tales identificaciones se reflejará la desigualdad de las dos disposiciones sexuales*²³⁶.

Y la asimilación de la diferencia da nacimiento a una estructuración psíquica que trae consigo la división del aparato anímico en un *ello*, un *yo* y un *superyó*, lo que significa un progreso en la evolución. Un *yo*, diferenciado y estructurado, pone fin a las cargas desmesuradas de energía procedentes del *ello*, quedando siempre a expensas, claro está, del costoso esfuerzo de su articulación.

*Este yo pone fin a las primeras cargas de objeto del Ello –y seguramente también a muchas ulteriores-, acogiendo en sí la libido de las mismas y ligándola a la modificación del yo producida por identificación.*²³⁷

De esta forma el *yo* transforma la carga del *ello* en libido del *yo*, lo que enlaza con un abandono –directo- de los fines sexuales. El *yo* maduro, tiene entonces una doble

²³⁴ Freud, S., op. cit., p. 2713-14.

²³⁵ Freud, S., op. cit., p. 2714.

²³⁶ Freud, S., op. cit., p. 2713.

²³⁷ Freud, S., op. cit., p. 2720.

función: labora contra la poderosa carga del *ello*, a la vez que trabaja por su integración. Como resultado del complejo proceso edípico vemos transformarse el narcisismo primitivo en un narcisismo secundario, lo que trae como consecuencia un *yo* más fuerte, capaz de contener y ligar la carga del *ello*, transformándola en libido sexual y/o narcisista.

*Al principio, toda la energía se halla acumulada en el Ello, mientras el yo es aún débil y está en periodo de formación. El Ello emplea una parte de esta libido en cargas eróticas de objeto, después de lo cual el yo, robustecido ya, intenta apoderarse de esta libido del objeto e imponerse al Ello como objeto erótico. El narcisismo del yo es de este modo un narcisismo secundario sustraído a los objetos.*²³⁸

Las modificaciones impuestas a la primera teoría suponen la reestructuración del aparato psíquico en tres instancias diferenciadas, cuyo origen se debe fundamentalmente a la represión ejercida por el padre en el complejo de Edipo, y al complejo de castración impuesto en el mismo proceso, apartándose así el *yo* del pretérito narcisismo primario.

Se pregunta entonces Freud, si se podría establecer un paralelismo entre los procesos implicados en la función represora y los mecanismos por los cuales se produce en la psicosis un apartamiento del mundo exterior.

*Recordaremos la interrogación de si el proceso en el cual se aparta el yo del mundo exterior constituirá un mecanismo análogo a la represión.*²³⁹

En la psicosis las funciones del *yo* parecen estar debilitadas, como alienadas por el *ello*, es decir, el *yo* se encuentra mucho más determinado por la poderosa influencia del *ello*, lo que trae como consecuencia una pérdida de contacto con el mundo exterior, a diferencia de lo que ocurre en las neurosis, en las que la represión mantiene un conflicto con el *ello*, con el fin de someterse y adaptarse a la realidad, gracias a la represión ejercida por el *yo*.

*En la psicosis el mismo yo, dependiente ahora del Ello, se retrae de una parte de la realidad. Así, pues, en la neurosis dominaría el influjo de la realidad, y en la psicosis el del Ello. La pérdida de realidad sería un fenómeno característico de la psicosis.*²⁴⁰

El tipo de represión que fue definida por Freud en *Las neuropsicosis de defensa* (1894) como mucho más enérgica y radical que la represión neurótica, ahora es nombrada

²³⁸ Freud, S., op. cit., p. 2720.

²³⁹ Freud, S. (1924) *Neurosis y psicosis*, Obras Completas, Vol. 7, BN, Madrid, (1997), p. 2744.

²⁴⁰ Freud, S. (1924) *La pérdida de la realidad en la neurosis y en la psicosis*, Obras Completas, Vol. 7, BN, Madrid (1997), p. 2745.

como *denegación, repudio o rechazo*, es decir, una enérgica represión que, además de traer consigo una pérdida de realidad por la proyección al exterior de los contenidos intolerables, dificulta la diferenciación y sometimiento del *ello*, con la grave amenaza que esto supone para la integridad y madurez del *yo*, así como para la estructuración psíquica.

En la psicosis, el trozo de realidad rechazado trata probablemente de imponerse de continuo a la vida anímica, como en las neurosis el instinto reprimido.

Lo que sorprende a Freud es que los contenidos rechazados e intolerables en la psicosis sean incapaces de someterse a los principios generales de la represión, es decir, la constatación de que el intento de amordazar al *ello*, fracase llamativamente en las psicosis. La evitación neurótica de la realidad, con la derivación a una satisfacción sustitutiva, se convierte en la psicosis en un conflicto de tal magnitud, que el *yo* parece fracasar en sus funciones, siendo el influjo del *ello* lo que domina y termina por negar la realidad.

*La palabra represión se refiere ya a este proceso patológico. Si en dicho concepto queremos diferenciar más agudamente el destino que sufre la idea de la vicisitud que sigue el afecto, bien podemos reservar para este último el término «represión», y en tal caso la palabra que más cuadra al destino de la idea o representación sería «denegación» o «repudiación».*²⁴¹

Freud encuentra en este mecanismo de *repudiación* la causa de las psicosis, lo que equivaldría a la denegación del Edipo y de sus deseables consecuencias estructurantes.

*Cierto proceso que quisiera designar como denegación (renunciamiento), un proceso que no parece ser raro ni muy peligroso en la infancia, pero que en el adulto significaría el comienzo de una psicosis*²⁴².

El *repudio* de la castración surge en el terreno de la diferenciación sexual, sobrevenida en la fase edípica. En el caso de la niña, consistiría en el rechazo de la idea de no tener pene.

Así, la niña rehúsa, aceptar el hecho de su castración...

Lo que a su vez supone un gesto regresivo y triunfante del ideal narcisista, contrario u opuesto a los efectos del complejo de castración edípico.

²⁴¹ Freud, S. (1927) *El fetichismo, Obras Completas*, Vol. 8, BN, Madrid, (1997), p. 2994.

²⁴² Freud, S. (1925) *Algunas consecuencias de la diferencia sexual, Obras Completas*, Vol. 8, Biblioteca Nueva, Madrid, (1997), p. 2899.

*...Empecinándose en la convicción de que sí posee un pene, de modo que, en su consecuencia, se ve obligada a conducirse como si fuese un hombre.*²⁴³

Y en el caso del niño, en el rechazo o terror a la contemplación de los genitales femeninos por el miedo infundido ante su propia amenaza de castración.

*El niño rehúsa tomar conocimiento del hecho percibido por él de que la mujer no tiene pene. No; eso no puede ser cierto, pues si la mujer está castrada, su propia posesión de un pene corre peligro, y contra ello se rebela esa porción de narcisismo.*²⁴⁴

A través del estudio de las psicosis, y de las modificaciones impuestas a la teoría de la libido, el insuperable recorrido del análisis freudiano consigue unir la dinámica energética del psiquismo con la lógica del relato edípico, centrándose finalmente, en el papel estructurante del padre como el representante de ese acto necesario, por estructurante y diferenciador, que parece apuntar a lo que falla en las psicosis.

6.4.2 LA PSICOSIS EN MELANIE KLEIN

6.4.2.1 El instinto de muerte

Freud llega al concepto de pulsión de muerte en *Más allá del principio del placer* (1920) a través del estudio de la ambivalencia y de la idea de un dualismo original, donde la relación con el objeto exterior se manifiesta, básicamente, como la oposición entre placer y displacer en los procesos de incorporación. Sin embargo, a medida que su teoría va evolucionando, la pulsión de muerte se va convirtiendo en *pulsión*, principio energético por excelencia, un principio siempre pulsional, que más que sufrir la represión de su opuesto, evoluciona hacia una organización mayor.

La pulsión de muerte es introducida por Freud como una reafirmación misma del inconsciente. Eros, como representante de la energía libidinal, tenderá a cohesionar, a fusionar y conservar formas de vida cada vez más grandes, frente a la inmensa fuerza de la pulsión.

Esta fuerza pulsional, análoga a la fuerza instintiva, adquiere un matiz energizante, más que destructor, para la vida anímica. La energía sexual ya no es interpretada por Freud como algo peligroso que hay que reprimir, sino que adquiere valor como motor revitalizador del aparato psíquico. La peligrosidad para la conservación del individuo ya

²⁴³ Freud, S., op. Cit., p. 2899

²⁴⁴ Freud, S., *El fetichismo*, p. 2993.

no estriba tanto en la cualidad energética sino en la dificultad de su manejo y en la pérdida de realidad, pues esa única fuerza primaria y fundamental habrá de ser gestionada y encauzada ulteriormente, tras los sucesivos procesos transformadores de incorporación, identificación y castración edípica.

Melanie Klein, a diferencia de Freud, llegará a la pulsión de muerte o de destrucción por medio del estudio de las ansiedades específicas que surgen en la primera infancia y que son, para la autora, características de los estados psicóticos.

*En este periodo se encuentran los puntos de fijación de todas las perturbaciones psicóticas.*²⁴⁵

Muy por el contrario a Freud, reafirmará el dualismo existente entre las pulsiones de vida y las pulsiones de muerte, como la lucha mantenida en el interior de la personalidad desde las primeras relaciones objetales establecidas con la madre, o más específicamente, con el pecho de la madre.

*Las relaciones de objeto existen desde el comienzo de la vida, siendo el primer objeto el pecho de la madre, el que es escindido en un pecho bueno (gratificador) y pecho malo (frustrador), conduciendo esta escisión a una separación entre amor y odio.*²⁴⁶

Melanie Klein pone, por lo tanto, especial acento e interés en las primeras experiencias pre-edípicas, por considerar que constituyen una etapa decisiva en el inicio de las primeras y originales relaciones de objeto en presencia de la madre. La investigación kleiniana va a mostrar especial interés por la etapa oral del desarrollo, la cual subdivide en dos fases: una primitiva posición esquizoparanoide, que ocupa los tres o cuatro primeros meses de vida, y una posterior posición depresiva, que ocupa la segunda mitad del primer año y que de alguna manera integra, y es una evolución de la anterior.

6.4.2.2 La posición esquizo-paranoide

Melanie Klein diferencia y especifica los distintos mecanismos defensivos que actúan en cada posición del desarrollo, siendo la primera y más antigua de estas posiciones la esquizo-paranoide, en la que nos detenemos especialmente por ser la posición en la que Melanie Klein encuentra los factores causales y predisponentes de los desórdenes psicóticos.

²⁴⁵ Klein, M. (1946), "Notas sobre algunos mecanismos esquizoides", *Envidia y gratitud y otros trabajos, Obras Completas*, vol. 3, Ediciones Paidós, Barcelona, (1975) p. 11.

²⁴⁶ Klein, M. op. Cit., p. 11

Desde el punto de vista kleiniano, los poderosos procesos de identificación que tan importantes son en la constitución del psiquismo humano, se inician en la etapa oral, con anterioridad a la resolución edípica, mucho antes de lo establecido por Freud.

- La relación de objeto

En esta posición temprana el bebé se relaciona con *objetos parciales*, predominando una ansiedad paranoide que va a condicionar los procesos de interiorización y de identificación del objeto. El comienzo de la relación con *objetos totales* marcará el inicio de la siguiente posición, depresiva.

*Primero se introyectan objetos parciales: el pecho y luego el pene, Después se introyectan objetos totales: la madre, el padre, la pareja parental.*²⁴⁷

Los objetos primarios, internalizados de forma fragmentada, forman la base de los procesos de identificación, en los que las partes disociadas del objeto son equiparados con partes del sí mismo disociadas, e igualmente proyectadas, modificando la realidad externa e interna.

Melanie Klein encuentra que los desórdenes psicóticos tienen su punto de fijación en esta arcaica posición porque *la escisión* protagoniza los mecanismos defensivos en la relación de objeto.

El yo, no tiene aún la suficiente fuerza de cohesión, se encuentra poco integrado, resultando ser susceptible de disociar el objeto y de disociarse a sí mismo.

*Cuanto más temprana es la introyección, más fantásticos son los objetos introyectados, y más distorsionados están por lo que se ha proyectado en ellos. A medida que prosigue el desarrollo y se acrecienta el sentido de realidad, los objetos internos se aproximan más a las personas reales del mundo exterior.*²⁴⁸

Estos procesos disociativos ejercen desde el comienzo una profunda influencia en todos los aspectos del desarrollo, afectando profundamente las relaciones con el objeto, las defensas organizadas alrededor de dicha relación y, por supuesto, la constitución del yo. Las funciones del yo van a estar relacionadas, desde el principio, con hacer frente a las ansiedades que surgen del instinto de muerte, ligado desde el origen a la introyección del objeto.

²⁴⁷ Segal, H. *Introducción a la obra de Melanie Klein*, Ediciones Paidós, Barcelona, (1981) p. 26.

²⁴⁸ Segal, H. *Introducción a la obra de Melanie Klein*, Ediciones Paidós, Barcelona, (1981) p. 26.

*Algunas de las funciones que conocemos en el yo posterior existen desde un comienzo. La más sobresaliente de estas funciones es la de hacer frente a la ansiedad. Sostengo que la ansiedad que surge de la actuación del instinto de muerte dentro del organismo, es sentida como temor a la aniquilación (muerte) y toma la forma de temor a la persecución. El temor al impulso destructivo parece ligarse inmediatamente a un objeto, o mejor dicho es vivenciado como temor a un abrumador objeto incontrolable.*²⁴⁹

Dado el tipo de relación oral mantenida con el primer objeto, desde los primeros meses de vida se van a despertar en el niño impulsos sádicos hacia la madre, este primer tipo de relación objetal que es establecido con el pecho de la madre, va a conducir a una primera escisión entre *pecho bueno/pecho malo*, y con ello a la separación entre el amor y el odio. Son las primeras relaciones de objeto que el bebé mantiene con su entorno, y que además de modelar profundamente la formación del carácter del niño, tienen importantísimas implicaciones en el desarrollo y en el establecimiento de posibles trastornos esquizoides. Las relevantes observaciones efectuadas por Melanie Klein revelan que las ansiedades surgidas en el niño durante la posición esquizo-paranoide, son las ansiedades características de las psicosis, de modo que, si en este periodo las experiencias malas predominan sobre las buenas, pueden provocar el desarrollo de trastornos psicóticos en la vida adulta.

*Las ansiedades psicóticas, los mecanismos y las defensas del yo en la infancia ejercen una profunda influencia en todos los aspectos del desarrollo, incluyendo el desarrollo del yo, superyó y relaciones de objeto.*²⁵⁰

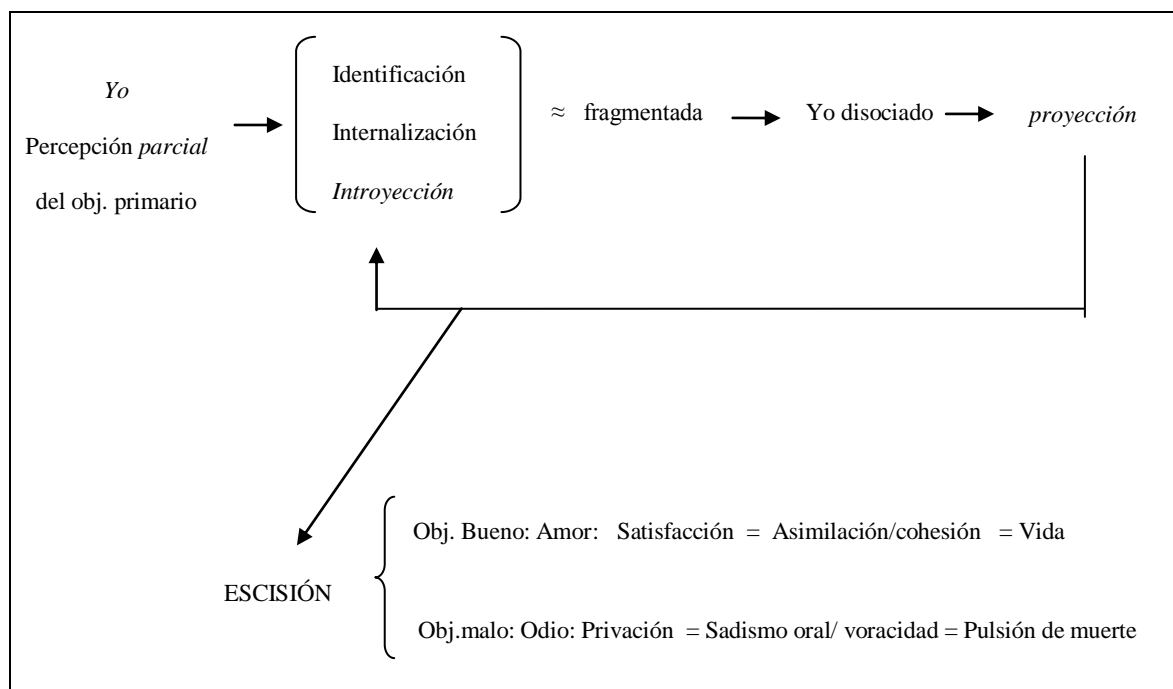
Por tratarse de la naturaleza oral, las privaciones del lactante refuerzan un aumento de la pulsión agresiva de tipo canibalístico hacia la madre, de modo que cualquier incremento de los sentimientos de frustración sentidos por el bebé, van a fortalecer el aumento de las fantasías de ataques sádico-orales respecto a las relaciones de objeto, es decir, los estados de frustración y ansiedad se van a corresponder con impulsos íntimamente relacionados con el hacer pedazos, devorar y vaciar el pecho materno. Además, el inicio de la dentición en este periodo va a reforzar, en la misma línea, toda una serie de impulsos sádicos y canibalísticos en la relación primaria de objeto.

*Desde un comienzo, el impulso destructivo se dirige hacia el objeto y se expresa primeramente en fantasías de ataques sádico-orales al pecho de la madre, que pronto se transforman en violentos ataques a su cuerpo con todos los recursos del sadismo.*²⁵¹

²⁴⁹ Klein, M. (1946), "Notas sobre algunos mecanismos esquizoides", *Envidia y gratitud y otros trabajos, Obras Completas*, Vol. 3, Ediciones Paidós, Barcelona, (1975) p. 14

²⁵⁰ Klein, op. cit., p. 11.

La pulsión de muerte, entonces, es interpretada por Melanie Klein, ya no como el concepto energético, primario y caótico que Freud esboza, sino como una **agresividad** manifiesta, u odio mucho más organizado, que se deriva de la envidia y la voracidad, activa durante todo el estadio oral de la evolución.



- Fantasías inconscientes

Melanie Klein amplió y dio mucha más importancia que Freud al concepto de fantasía inconsciente, demostrando que las fantasías, junto con las circunstancias ambientales, subyacen inconscientemente a las discriminaciones buenas o malas que el niño hace sobre el objeto, y la relación con el mismo. Es decir, no son sólo una huida de la realidad sino que son una expresión mental de los instintos.

Si bien la fantasía inconsciente influye y altera constantemente la percepción o la interpretación de la realidad, lo inverso también es cierto: la realidad ejerce su

²⁵¹ Klein, op. cit., p. 11.

*impacto sobre la fantasía inconsciente. Se la experiencia e incorpora, y ejerce fuerte influencia sobre la fantasía inconsciente misma.*²⁵²

Según Melanie Klein, las fantasías son la expresión mental del instinto, por lo que dan un significado particular a la experiencia que proviene de la estimulación somática, representándose psicológicamente en el niño como fantasías inconscientes de relación con un objeto, que involucran tanto al sujeto, como al objeto.

*Las fantasías inconscientes tienen una forma innata, que involucra a un sujeto; a un objeto que tiene supuestas intenciones; y a una relación en la que el sujeto desea hacerle cosas al objeto basado en las intenciones del objeto.*²⁵³

Si ante la necesidad experimentada por el hambre, el bebé siente la privación de tal satisfacción, comenzará a sentir junto con la necesidad instintiva, rabia e ira, y en su fantasía se acrecentará la experiencia de un objeto malo al que atacará no sólo porque no satisface sus necesidades sino porque lo percibe como amenazante y destructor.

*El bebé proyecta su propia agresión sobre estos objetos que siente que son malos, y no sólo porque frustran sus deseos: el niño los concibe como realmente peligrosos, como perseguidores que temen lo devoren, vacíen el interior de su cuerpo, lo corten en pedazos, lo envenenen, que, en resumen, maquinen su destrucción.*²⁵⁴

Pero Klein, además de dar importancia a las fantasías como expresión del instinto, subraya también la importancia de las fantasías en su aspecto defensivo, tanto de la realidad externa como interna.

*Cuando el sujeto hace una fantasía de realización-de-deseos, no está evitando solamente la frustración y el reconocimiento de una realidad externa displacentera; también está (lo que es incluso más importante) defendiéndose contra la realidad de su propia hambre y de su propia ira, o sea, contra su realidad interna.*²⁵⁵

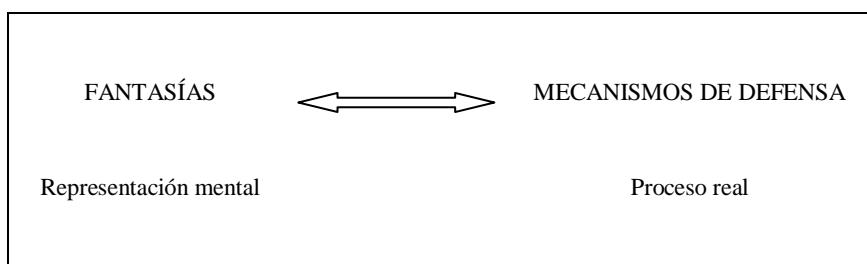
El considerar el aspecto defensivo de la fantasía, lleva a la autora a marcar la diferencia entre mecanismos defensivos y fantasías, refiriéndose a la fantasía como la representación mental de un tipo de mecanismo o proceso real a ella asociado.

²⁵² Segal, H. *Introducción a la obra de Melanie Klein*, Ediciones Paidós, Barcelona, (1981) p. 22.

²⁵³ Hinshelwood, R. D. *Clínica kleiniana*, Editorial Promolibro, Valencia, (1999) p. 50

²⁵⁴ Klein, M., (1935) "Contribución a la psicogénesis de los estados maniaco-depresivos", *Amor, culpa y reparación, Obras Completas*, Vol. 1, Ed. Paidós, Barcelona (1989) p. 267.

²⁵⁵ Segal, H. *Introducción a la obra de Melanie Klein*, Ediciones Paidós, Barcelona, (1981) p. 23.



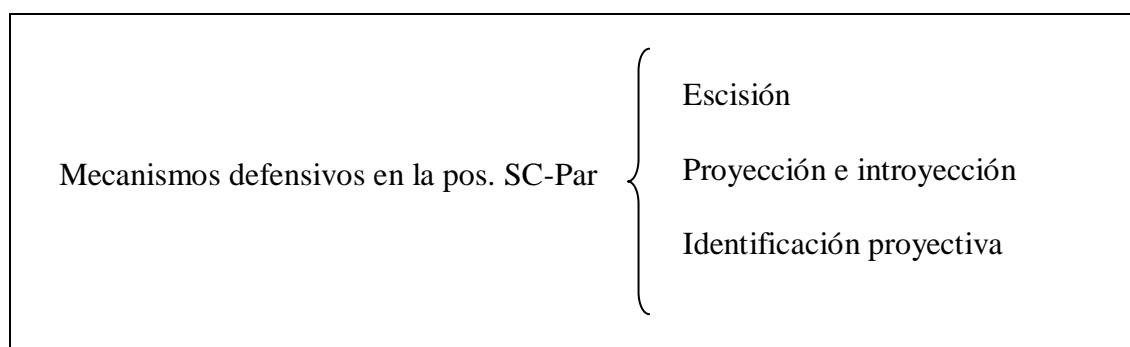
La diferencia reside en la forma en que se siente o experiencia un determinado mecanismo defensivo “real”, por ejemplo la proyección o introyección, y las consecuencias que tal defensa van a tener para el niño.

*La persona misma experimentará dichos procesos en función de fantasías, y en esas fantasías se expresa lo que ella siente que está incorporando dentro de sí o poniendo fuera de sí, la forma en que lo hace y los resultados que atribuye a estas acciones.*²⁵⁶

- Mecanismos defensivos

Los mecanismos de defensa en la posición esquizo-paranoide, son mecanismos en los que un yo precoz pone en marcha primitivos mecanismos de defensa surgidos de su tan temprana como activa relación con objetos.

*Según Melanie Klein, hay suficiente yo al nacer como para sentir ansiedad, utilizar mecanismos de defensa y establecer primitivas relaciones objetales en la fantasía y en la realidad.*²⁵⁷



²⁵⁶ Segal, H. *Introducción a la obra de Melanie Klein*, Ediciones Paidós, Barcelona, (1981) p. 23.

²⁵⁷ Segal, H., op. Cit., p. 29.

Desde el punto de vista kleiniano, el yo pre-objetal resulta ser mucho más fuerte y capaz de lo que Freud consideraba, ya que debido a la primaria necesidad de hacer frente a la ansiedad surgida de la necesidad instintiva, va a ser capaz de desarrollar mecanismos y defensas fundamentales en el establecimiento de sus originarias relaciones objetales.

Estas primitivas relaciones, por su condición de arcaicas, van a consistir básicamente en la escisión del objeto y la negación de la realidad, la idealización y la desintegración yoica, es decir, todos los procesos proyectivos relacionados con la escisión. El yo temprano, que en esta primitiva posición carece de una capacidad de organización suficiente como para favorecer una cohesión estable, va a escindir el objeto y su relación con él, lo que implica, a su vez, cierta escisión del propio yo.

*El yo temprano carece de cohesión y una tendencia a la integración alterna con una tendencia a desintegrarse, a hacerse pedazos. Pienso que estas fluctuaciones son características de los primeros meses de vida.*²⁵⁸

La relación con el objeto, a la que el bebé liga inmediatamente el impulso destructivo, va a quedar inevitablemente distorsionada –fantaseada– por la intervención de mecanismos defensivos que implican la escisión del objeto.

Por ejemplo, cuando la ansiedad y los impulsos hostiles son muy intensos se odia al objeto responsable de la percepción, la proyección de la hostilidad, como defensa, se propone destruir ese pedazo de realidad, dañando, sin embargo, con este proceso de fragmentación al yo mismo, cuya realidad se vuelve cada vez más dolorosa y persecutoria.

*Aun cuando estos objetos sean sentidos como externos, se transforman, por introyección, en perseguidores internos, reforzando así el temor a los impulsos destructivos internos.*²⁵⁹

²⁵⁸ Klein, M. (1946), “Notas sobre algunos mecanismos esquizoides”, *Envidia y gratitud y otros trabajos, Obras Completas*, Vol. 3, Ediciones Paidós, Barcelona, (1975) p. 13

²⁵⁹ Klein, M., op. cit., p. 14.

La introyección y la proyección defensivas:

El profundo análisis que Melanie Klein realiza sobre las tempranas relaciones objetales, revela que cuanto más temprana es la relación objetal, más se fantasean y distorsionan los objetos introyectados por lo que ha sido proyectado en ellos.

Estos procesos evolutivos, que están presentes durante los 3-4 primeros meses de vida, se dan en un momento en que la disociación del objeto es máxima y la angustia persecutoria domina, por lo que la autora encuentra, en esta posición, la explicación para el conflicto de la escisión psicótica. La disociación esquizoide parece deberse a una dificultad en la evolución de las fantasías inconscientes y mecanismos de defensa, propios de la posición esquizo-paranoide.

*Es en la fantasía que el niño escinde al objeto y al yo, pero el efecto de esta fantasía es muy real, porque conduce a sentimientos y relaciones (y luego a procesos de pensamiento) que están de hecho muy desconectados entre sí.*²⁶⁰

En esta primera etapa del desarrollo infantil, en la que se forma el mundo interno, el objeto es percibido e interiorizado de forma fragmentada. Este tipo de percepción implica que el bebé se relaciona originariamente con una parte escindida de la madre – como si fuera el todo- que, además, considera suya.

El proceso está marcado por la incorporación dado el tipo de relación oral que el bebé guarda con su madre²⁶¹, entendiendo por incorporación -introyección-, una operación corporal a través de la cual el bebé devora y guarda cosas dentro de sí.

*Desde el comienzo el yo introyecta objetos “buenos” y “malos”, siendo el pecho de la madre el prototipo de ambos (...). Estas imagos, que son un cuadro fantásticamente distorsionado de los objetos reales sobre los cuales se basan, las instala el bebé no sólo en el mundo exterior, sino, por el proceso de incorporación, también dentro del yo. De ahí que niños muy pequeños pasen por situaciones de ansiedad cuyo contenido es comparable al de la psicosis de los adultos*²⁶².

Dado que el factor nuclear en la relación originaria consiste en una interiorización del objeto parcial, la fantasía concomitante con la satisfacción del instinto tiene dos

²⁶⁰ Klein, M. (1946), “Notas sobre algunos mecanismos esquizoides”, *Envidia y gratitud y otros trabajos, Obras Completas*, Vol. 3, Ediciones Paidós, Barcelona, (1975) p. 15

²⁶¹ Procesos de identificación primaria, canibalística y pre-edípica según Freud, a los que se superpondrán procesos de identificación secundaria.

²⁶² Klein, M., (1935), “Contribución a la psicogénesis de los estados maniaco-depresivos”, *Amor, culpa y reparación, Obras Completas*, Vol. 1, Edit. Paidós, Barcelona, (1975) p. 267

posibilidades: puede convertir la experiencia en una fuente de gratificación y satisfacción, que facilitará la asimilación del objeto²⁶³ y la fuerza de cohesión del yo, o bien, puede sentirla como una experiencia mala que le hará interiorizar el objeto como fuente de angustias y de persecución para el niño.

*Los objetos internos están profundamente involucrados en procesos que pueden dar identidad, o crear una profunda grieta en el interior dentro de la identidad personal del individuo. La identidad está así profundamente delimitada por la internalización de objetos (introyección), con el grado de hostilidad hacia ellos en las fantasías de internalización y la alienación resultante de ellas, o por la asimilación del objeto internalizado.*²⁶⁴

El problema es que con la actuación de los mecanismos defensivos, no sólo se aniquila y niega el objeto, señala Klein, sino que es una *relación* la que es negada, lo que conlleva inevitablemente a la negación de una parte del yo mismo, del que han surgido dichos sentimientos sádicos hacia el objeto. Esta situación de escisión recuerda las ideas delirantes de grandeza y de persecución en la esquizofrenia.

*Cuanto más sadismo prevalece en el proceso de incorporación del objeto y cuanto más se siente que el objeto está hecho pedazos, tanto más está el yo en peligro de escindirse en relación con los fragmentos del objeto internalizado.*²⁶⁵

Cuando el yo se ve enfrentado con la ansiedad que le produce la realidad, se escinde y proyecta fuera *su* parte que contiene el destructor instinto de muerte, poniéndola en el objeto externo original: el pecho. Es por lo que Melanie Klein encuentra el pecho materno como un gran “contenedor”, que en este caso va a contener gran parte del instinto destructivo. Es así como el objeto llega a experienciarse como malo y amenazador para el yo, dando origen a un sentimiento de persecución por la parte del yo, que ha sido depositado en el exterior.

La escisión del objeto bueno/malo está ligada, a la vez, al establecimiento de una *relación ideal*, proyectando en este caso la libido en el objeto que satisface el impulso instintivo. De este modo el yo tiene relación con un objeto escindido en dos: el malo y el bueno, el persecutorio y el ideal.

²⁶³ La asimilación del objeto se produce cuando es más amado que odiado.

²⁶⁴ Hinshelwood, R. D. *Clínica kleiniana*, Editorial Promolibro, Valencia, (1999) p. 84

²⁶⁵ Klein, M. (1946), “Notas sobre algunos mecanismos esquizoides”, *Envidia y gratitud y otros trabajos, Obras Completas*, Vol. 3, Ediciones Paidós, Barcelona, (1975) p. 15

*De esta manera, en la gratificación alucinatoria tienen lugar dos procesos interrelacionados: la conjuración omnipotente del objeto y situaciones ideales, y la igualmente omnipotente aniquilación del objeto malo persecutorio y de la situación dolorosa. Estos procesos están basados en la escisión tanto del objeto como del yo.*²⁶⁶

la idealización del objeto bueno, implica que se van a exagerar sus cualidades de generosidad e inagotabilidad, mientras que en estados de frustración, la ansiedad persecutoria va a ser ligada al pecho malo, frustrador.

En el desarrollo normal, estos sentimientos de escisión y disociación del yo son transitorios, alternándose reiteradamente con la satisfacción que procede del objeto bueno. Sin embargo, los desórdenes esquizoides se agravan cuando hay una mayor identificación con los objetos malos interiorizados. En el segundo caso, las fantasías hostiles que acompañan el proceso de internalización producen una identificación con partes disociadas del yo, cargadas por fuertes impulsos destructivos, que van a provocar un conflicto difícil de resolver, y asimilar, para un yo tan inmaduro y desorganizado.

*Si los estados de escisión y, por tanto, de desintegración que el yo no puede superar se producen con excesiva frecuencia y duran demasiado, deben ser considerados, desde mi punto de vista, como señales de enfermedad esquizofrénica en el niño (...). En enfermos adultos, los estados de despersonalización y de escisión esquizofrénica parecen una regresión a esos estados infantiles de desintegración.*²⁶⁷

La identificación proyectiva:

Melanie Klein mantiene la hipótesis de que desde el principio de la vida existe una profunda interacción entre procesos introyectivos y proyectivos, de modo que el temor paranoico a los perseguidores aumenta desde el mismo momento en que la introyección de un objeto está en cierta medida determinada por la proyección del impulso destructivo.

Si bien es cierto que el impulso destructivo, o instinto de muerte, es proyectado hacia afuera ayudando al yo a superar la ansiedad, también lo es que este mismo impulso, una vez que ha sido proyectado como agresión, es sentido como amenazante para el yo

²⁶⁶ Klein, M., op. Cit., p. 16-17.

²⁶⁷ Klein, M. (1946), "Notas sobre algunos mecanismos esquizoides" *Envidia y gratitud y otros trabajos, Obras Completas*, Vol. 3, Ediciones Paidós, Barcelona, (1975) p. 19

dando origen a un sentimiento persecutorio de destrucción. Vemos cómo, de este modo, el miedo al instinto de muerte se transforma en miedo a un perseguidor.

*El instinto de muerte, o más bien, los peligros que lo acompañan, ha sido nuevamente vuelto hacia adentro.*²⁶⁸

Para la explicación de todos estos mecanismos introduce la autora el término *identificación proyectiva*, describiendo un fenómeno que forma parte fundamental de la posición esquizo-paranoide: cuando los estados de agresión y paranoia predominan, encontrándose directamente vinculados al mecanismo de proyectar partes del yo en la madre. Klein lo describe como el prototipo de la relación agresiva temprana.

*La identificación proyectiva se vincula con procesos evolutivos que aparecen durante los primeros tres o cuatro meses de vida (la posición esquizo-paranoide), cuando la disociación es máxima y la ansiedad persecutoria predomina.*²⁶⁹

El organismo, en modo defensivo, proyecta al exterior las excitaciones internas que por su intensidad se tornan excesivamente displacenteras, lo que, en principio, le permite huir y protegerse de ellas como si de una estimulación externa se tratase.

*La principal defensa contra la ansiedad en la posición esquizo-paranoide es la identificación proyectiva.*²⁷⁰

Sin embargo, este mecanismo no resulta tan económico a largo plazo para el yo infantil, pues las cualidades alienadas y extrañas que son escindidas y proyectadas fuera, provocan un estado de persecución *paranoide* propio del tipo de identificación que nos ocupa.

Ante la abrumadora ansiedad sentida, el yo se esfuerza por introyectar lo bueno y proyectar lo malo, pero este yo temprano que aún está muy desorganizado, va a utilizar unos mecanismos de defensa también muy primitivos. La proyección original de las partes malas puede fluctuar rápidamente en su contra, surgiendo un tipo de identificación proyectiva en la que el objeto externo no sólo queda dañado sino que además es *poseído y controlado* –en forma paranoica- por las partes proyectadas, identificándose con ellas.

²⁶⁸ Klein, M. (1952), “Algunas conclusiones teóricas sobre la vida emocional del bebé” *Envidia y gratitud y otros trabajos, Obras Completas*, Vol. 3, Ediciones Paidós, Barcelona, (1975) p. 78

²⁶⁹ Klein, M. (1955), “Sobre la identificación”, *Envidia y gratitud y otros trabajos, Obras Completas*, Vol. 3, Ediciones Paidós, Barcelona, (1975) p. 149

²⁷⁰ Klein, M. (1946), “Notas aclaratorias. Notas sobre algunos mecanismos esquizoides” *Envidia y gratitud y otros trabajos, Obras Completas*, Vol. 3, Ediciones Paidós, Barcelona, (1975) p. 330

Este tipo de identificación implica, como vemos, una disociación de partes del *yo*, con la proyección fantaseada de las partes escindidas en otra persona, lo que implica que parte del niño está, ahora, fuera de los límites del *yo*, es decir, en el interior de un objeto externo.

La disociación, en cuanto defensa primaria contra el mismo, es efectiva en la medida en que nos produce una dispersión de la ansiedad, y una supresión de emociones. Pero fracasa en otro sentido porque deriva en un sentimiento análogo a la muerte – que esto es lo que significan el sentimiento de caos y la desintegración concomitante-.²⁷¹

Según Melanie Klein, el uso excesivo de estos primitivos mecanismos de identificación proyectiva conducen a la adquisición de una seudoidentidad que constituye el fundamento de una relación narcisista, en la que partes de los objetos son equiparadas con partes del *sí mismo*, precisamente con aquellas que han sido disociadas y proyectadas.

*La identificación proyectiva da origen a las relaciones de objeto narcisistas, características de este período, en las que los objetos son equiparados con partes del *sí mismo* disociadas y proyectadas...²⁷²*

Estas creencias, de naturaleza narcisista, derivan de los procesos infantiles de introyección y proyección, es decir, son sentimientos derivados de los primarios mecanismos defensivos, que si son excesivos, pueden generar una sensación de desintegración del *yo*, en la que la proyección de las partes consideradas como malas pueden controlar a éste en forma agresiva y destructiva.

...Describe además las ansiedades que acompañan a las fantasías de entrada violenta y de control por parte del objeto, y el efecto de empobrecimiento yoico que resulta del empleo excesivo de la identificación proyectiva²⁷³

La predominancia de elementos agresivos en la relación objetual acrecienta los efectos disociativos. El individuo siente al objeto interno en el mismo peligro de destrucción que el objeto externo, pues en él ha dejado una parte de su *yo*. El resultado es que los componentes escindidos y proyectados, van a terminar por dejar un sentimiento de debilidad y de vaciado del *yo*. Las partes displacenteras son escindidas y proyectadas

²⁷¹ Klein, M. (1955), “Sobre la identificación” *Envidia y gratitud y otros trabajos, Obras Completas*, Vol. 3, Ediciones Paidós, Barcelona, (1975) p. 150

²⁷² Klein, M. (1946), “Notas aclaratorias. Notas sobre algunos mecanismos esquizoides” *Envidia y gratitud y otros trabajos, Obras Completas*, Vol. 3, Ediciones Paidós, Barcelona, (1975) p. 330

²⁷³ Klein, M. (1946), “Notas aclaratorias. Notas sobre algunos mecanismos esquizoides” *Envidia y gratitud y otros trabajos, Obras Completas*, Vol. 3, Ediciones Paidós, Barcelona, (1975) p. 330

como defensa contra las propias fantasías sádicas, claro está, a costa de la integridad del propio yo.

Con la expulsión de las partes dañinas, Melanie Klein descubre que el psicótico pierde la función vincular. Aquí la autora diferencia claramente, como ya hizo Freud, la distinción entre represión y escisión. La represión hace que parte de los contenidos mentales sean excluidos de la conciencia, pasando a ser inconscientes. Por el contrario la escisión, esto es, la *escotomización*, en palabras de Melanie Klein, elimina, junto con la proyección del contenido, una facultad que borra la capacidad misma de conciencia de sí y con ella la capacidad para percibir la realidad.

*La escomotización, la negación de la realidad psíquica; puede llevar a una restricción considerable de los mecanismos de introyección y proyección y a la negación de la realidad externa, formando la base de psicosis más graves.*²⁷⁴

Los impulsos destructivos que Klein encontró tanto en niños pequeños como en psicóticos, la hicieron pensar en la *pulsión de muerte* como un odio. Esta fuerza del odio, que en la temprana infancia se corresponde con una agresividad que ataca y despedaza responde, para Melanie Klein, a la fuerza del impulso sádico-oral que representa la pulsión de muerte en la posición esquizo-paranoide.

En el curso de las relaciones objetales, el objeto externo malo convive con algunos otros aspectos buenos del objeto; cuando el primero irrumpe en el sí mismo, y es introyectado por el niño con fantasías especialmente intensas de objeto malo, genera sentimientos de culpa y odio hacia sí mismo por la posesión de dichos sentimientos destructivos. La introyección e identificación con el objeto malo interno representa para el niño una incompatibilidad fundamental que se traduce en una fuente inacabable de conflicto, en la que introyección, sadismo, agresividad y proyección defensiva, se retroalimentan constantemente.

Si las sensaciones buenas que conviven con las malas no son suficientes, la incorporación e identificación con el objeto malo, y sus desesperados intentos de expulsión, entorpecerán la labor de cohesión del niño. Este yo en construcción no tiene fuerza vincular suficiente, por lo que se inicia un escenario en el que la escisión y la proyección dificultan una introyección satisfactoria sobre la que poder construir una personalidad estable, así como una firme identificación con un objeto bueno interno que favorezca la cohesión, la progresiva organización del yo y la paulatina integración de las partes malas.

²⁷⁴ Klein, M., (1935) "Contribución a la psicogénesis de los estados maníaco-depresivos" *Amor, culpa y reparación, Obras Completas*, vol. 1, Ediciones Paidós, Barcelona, (1975) p. 268.

*Una excesiva y prematura defensa del yo contra el sadismo impide el establecimiento de la relación con la realidad y el desarrollo de la fantasía.*²⁷⁵

Si los temores persecutorios son muy intensos el niño no podrá superar la posición paranoide, dificultando el desarrollo de habilidades de afrontamiento del objeto *total* propias de la siguiente posición *depresiva*, pues la progresiva escisión del *yo* se convierte en un impedimento esencial para la necesaria integración y manejo de las partes malas de sí mismo y del objeto.

El fracaso en la integración de las ansiedades esquizo-paranoides pueden conducir a un reforzamiento regresivo de los temores persecutorios y fortificar los puntos de fijación de graves psicosis.

*Los procesos de introyección y proyección en la vida adulta repiten en cierta medida el molde de las introyecciones y proyecciones más tempranas; el mundo externo es una y otra vez incorporado y puesto afuera –reintroyectado y re proyectado-.*²⁷⁶

6.4.2.3 La posición depresiva:

Con el comienzo de la posición depresiva la relación objetal se modifica básicamente con la introyección del objeto como un todo, produciéndose una síntesis entre las partes amadas y odiadas del objeto total. Estos cambios van a provocar el surgimiento de ansiedades relacionadas con el duelo y la culpa. El *yo* se sitúa en una nueva posición, desde la cual es capaz de identificarse con su objeto, de este modo el niño, que antes experimentaba ansiedades de tipo paranoico relacionadas con la conservación de su *yo*, pasa a experimentar y a integrar un conjunto más complejo de sentimientos y ansiedades depresivas hacia el objeto que ahora se presenta ambivalente en lugar de fragmentado.

*Como resultado de la superación de las ansiedades psicóticas fundamentales de la infancia, la necesidad intrínseca de integración emerge con plena fuerza. Alcanza la integración al mismo tiempo que buenas relaciones objetales y de ese modo repara lo que había marchado mal en su vida.*²⁷⁷

²⁷⁵ Klein, M., (1930), “La importancia de la formación de símbolos en el desarrollo del yo” *Amor, culpa y reparación, Obras Completas*, Vol. 1, Ediciones Paidós, Barcelona (1975) p. 237.

²⁷⁶ Klein, M. (1955), “Sobre la identificación” *Envidia y gratitud y otros trabajos, Obras Completas*, Vol. 3, Ediciones Paidós, Barcelona, (1975) p. 161

²⁷⁷ Klein, M., op. Cit., p. 180

Podemos establecer los puntos fundamentales de la teoría de la psicosis en Melanie Klein en torno a los siguientes puntos fundamentales:

1.- La escisión es concebida como el mecanismo defensivo propio de la psicosis. La escotomización, que Klein toma de Freud en el texto *El Fetichismo*²⁷⁸. Supondría la exclusión de un aspecto de la sensación del procesamiento perceptivo de algo que no se ve, que no se puede ver, de forma análoga a lo que sucede en la castración,

El mecanismo freudiano está del lado de la negación doble o fuerte. El kleiniano, de la agresión al objeto y la escisión de la experiencia. Digamos que Freud se centra en el objeto, lo que no se puede procesar en él, y Klein en el yo, lo que no puede integrar él mismo.

2.- La posición esquizoparanoide nunca es totalmente superada. En Melanie Klein, el punto de vista estructural supera el evolutivo.

3.- El predominio del sadismo oral que Klein supone en las psicosis, representa para Freud un fracaso de la maduración, que conduciría del narcisismo primario al secundario.

4.- Intervención de la culpa temprana o imaginaria impide la integración del objeto total, propio de la Posición Depresiva, en el yo.

En resumen, una grave dificultad en la evolución de las fantasías y mecanismos defensivos propios de la posición esquizo-paranoide implican una relación con el objeto escindida, que conlleva una inevitable escisión de una parte del yo mismo.

6.4.3 LA PSICOSIS EN LACAN

6.4.3.1 La función del padre: Significante primordial

Tal y como vimos en el capítulo sobre “la lógica identificatoria”, dedicado a la visión del *arte en Lacan*, la plena identificación que el niño establece en su primera relación objetual con la madre se resuelve esencialmente con el complejo de Edipo, como consecuencia del corte simbólico que el padre inflige en dicha unidad imaginaria.

²⁷⁸ Freud, S. (1927), *El Fetichismo, Obras Completas*, Vol. 8, Biblioteca Nueva, Madrid, (1997).

*La ambigüedad, la hiancia de la relación imaginaria exige algo que mantenga relación, función y distancia. Es el sentido mismo del complejo de Edipo.*²⁷⁹

Como sabemos, el establecimiento de una distancia – corte o castración edípica - en la relación especular originaria, lleva implícita la pérdida del primer objeto, de ahí el concepto de *castración* simbólica, que resulta para el sujeto humano tan traumático como estructurante.

*El objeto humano se constituye siempre por la mediación de una primera pérdida. Nada fecundo le sucede al hombre si no es por la mediación de una pérdida del objeto.*²⁸⁰

Lacan retoma en este punto la problemática edípica que fue introducida por Freud, subrayando el relevante papel estructurante que tiene la función del *padre* en el desenvolvimiento del complejo.

*El complejo de Edipo significa que la relación imaginaria conflictual, incestuosa en sí misma, está prometida al conflicto y a la ruina (...). Hace falta una ley, una cadena, un orden simbólico, la intervención del orden de la palabra, es decir del padre. El orden que impide la colisión y el estallido de la situación en su conjunto está fundado en la existencia de ese nombre del padre.*²⁸¹

Dadas las consecuencias estructurantes que se conceden a la función de la palabra simbólica introducida por el padre en el Edipo, Lacan va a situar el núcleo del conflicto psicótico precisamente en la ausencia de un tercero que haga posible la subjetivación del trauma edípico.

*Admitimos sin problemas que en una psicosis algo no funcionó, que esencialmente algo no se completó en el Edipo.*²⁸²

En términos normativos, el resultado satisfactorio del proceso edípico, traumático sin embargo para el yo infantil, supone, entre otras cosas, el acceso a la realidad.

*Para que el acceso a la realidad sea suficiente, para que el sentimiento de realidad sea un justo guía, para que la realidad no sea lo que es en la psicosis, es necesario que el complejo de Edipo haya sido vivido.*²⁸³

²⁷⁹ Lacan, J. (1956), *Las psicosis. Seminario 3*, Ed. Paidós, Barcelona, (1984), p.139

²⁸⁰ Lacan, J. (1956), *Las psicosis. Seminario 3*, Ed. Paidós (1984), p. 208

²⁸¹ Lacan, J., op. cit., p. 139

²⁸² Lacan, J., op. cit., p. 287

Además de dar por sentado que algo ocurrió a los sujetos psicóticos a nivel de la relación edípica, y a una más que posible ausencia o falla en las funciones anunciadas por el padre en los procesos de castración edípica, Lacan abre un nuevo horizonte sobre la problemática de la psicosis, situándola en las consecuencias producidas por lo que va a llamar la falta de un *significante primordial*.

*La pregunta adicional que les invito a formular es la siguiente: ¿no es acaso concebible, en los sujetos inmediatamente asequibles que son los psicóticos, considerar las consecuencias de la falta esencial de un significante?*²⁸⁴

La resolución del Edipo da comienzo a la relación del sujeto con el significante primordial...

*Las personas (...) salen primero de modo significante, entiendan bien, formal.*²⁸⁵

...y de ahí, a la articulación e inserción en la totalidad de la red significativa que constituye el lenguaje.

*El lenguaje, para nacer, debe siempre ya estar tomado en su conjunto. En cambio, para que pueda ser tomado en su conjunto es necesario que primero sea tomado por el lado del significante.*²⁸⁶

La psicosis va a indicar, para Lacan, que algo ha fallado en este proceso de acceso a la realidad, la cual es representada, en primera instancia, por el manejo de la red significativa y de todas aquellas funciones implícitas en el desarrollo del lenguaje.

*La realidad con que nos enfrentamos está sostenida, tramada, constituida por una trenza de significantes. Para saber qué decimos cuando decimos, por ejemplo, que en la psicosis algo llega a faltar en la relación del sujeto con la realidad, debemos delimitar la perspectiva, el plano, la dimensión propia de la relación del sujeto con el significante.*²⁸⁷

Para Lacan, la adquisición del lenguaje supone estar en la línea de acceso a la realidad, es decir, en el acceso a un código que ya no pertenece a la lógica primaria en la que el yo se relacionaba y confundía gozosamente con su entorno. Este proceso no deja de ser

²⁸³ Lacan, J., op. cit., p. 283

²⁸⁴ Lacan, J., op. cit., p. 287

²⁸⁵ Lacan, J., op. cit., p. 391

²⁸⁶ Lacan, J., op. cit., p. 328

²⁸⁷ Lacan, J., op. cit., p. 357

un proceso conflictivo y traumático en sí mismo, por la renuncia a la completud imaginaria que implica.

*En la forma normal, el acento recae sobre la realización simbólica del padre a través del conflicto imaginario.*²⁸⁸

Para que el sujeto acceda al lenguaje en su dimensión simbólica, es necesario, en un primer momento, la coordinación mecánica, lógica y formal de los significantes.

*Primero es necesario que la coordinación signifiante sea posible para que las transferencias de significado puedan producirse. La articulación formal del signifiante es dominante respecto a la transferencia del significado.*²⁸⁹

Pero el lenguaje no trata sólo de eso, no es sólo una adquisición mecánica del signifiante. Lacan recurre a los textos sobre lingüística de Jakobson²⁹⁰ para explicar, desde el trastorno del lenguaje que muestran los sujetos afásicos, cómo hay algo en la organización del lenguaje que escapa a la lógica gramatical.

*No podemos dejar de tomar en cuenta esta llamativa analogía²⁹¹ para oponer nosotros también, bajo la doble rúbrica de la similitud y la contigüidad, lo que sucede en el sujeto delirante alucinatorio. No podría ponerse mejor en evidencia la dominancia de la contigüidad en el fenómeno alucinatorio que señalando el efecto de la palabra interrumpida, y de palabra interrumpida tal como precisamente es dada, es decir, como investida y, digamos, libidinizada. Al sujeto se le impone la parte gramatical de la frase, la que sólo existe por su carácter signifiante y por su articulación. Esta frase se transforma en un fenómeno impuesto en el mundo exterior.*²⁹²

El afásico, como el psicótico, puede encadenar extraordinariamente toda una serie de frases de carácter gramatical, pero es incapaz, sin embargo, de conjugar una metáfora en el orden lingüístico. La dominancia de la contigüidad en el psicótico, señala cómo la parte gramatical de la frase ha sido *impuesta* desde el exterior, es decir, sólo existe por el carácter formal del signifiante.

El sujeto muestra así un completo dominio de todo lo que es articulación, organización, subordinación y estructuración de la frase, pero queda siempre al margen de lo que quiere decir. Ni por un instante se puede dudar que lo que quiere decir está presente,

²⁸⁸ Lacan, J., op. cit., p. 305

²⁸⁹ Lacan, J., op. cit., p. 329

²⁹⁰ Jakobson, R. (1956), *Fundamentos del lenguaje*, Edit. Ayuso, Madrid, (1973).

²⁹¹ Con la afasia de Wernicke

²⁹² Lacan, J., op. cit., p. 315-316.

*pero alcanza a dar una encarnación verbal de aquello hacia lo que la frase apunta. Desarrolla en torno a ella toda una franja de verbalización sintáctica, cuya complejidad y nivel de organización están lejos de indicar una pérdida de atención del lenguaje. Pero, si le piden una definición, un equivalente sin siquiera querer alcanzar la metáfora, si lo enfrentan a ese uso del lenguaje que la lógica llama metalenguaje, o lenguaje sobre el lenguaje, está perdido.*²⁹³

El aspecto fallido o ausente que señalaba Jakobson, Lacan lo pone en relación con el significante primordial – *el nombre del padre* - y la transmisión de cierta *dimensión* del lenguaje, siendo lo que parece que falta en la psicosis, como resultado de lo que ocurre si se produce cierta falta en la función simbólica del padre en el Edipo.

*Supongamos que esa situación entrañe precisamente para el sujeto la imposibilidad de asumir la realización del significante padre a nivel simbólico. ¿Qué le queda? Le queda la imagen a la que se reduce la función paterna. Es una imagen que no se inscribe en ninguna dialéctica triangular, pero, cuya función de modelo, de alienación especular, le da pese a todo al sujeto un punto de enganche, y le permite aprehenderse en el plano imaginario.*²⁹⁴

La separación del yo del objeto originario provoca un trauma, una herida en la omnipotente identificación narcisista presidida por el principio del placer. Dicha separación es el resultado de una acción protagonizada por la figura paterna, que hará posible la evolución de las innumerables identificaciones posteriores, iniciándose, como corresponde, un paulatino alejamiento del origen, pero eso sí integrado en lo posible, por lo que tiene de base fundante.

Aquella primera forma de vinculación en la que el yo se hallaba inmerso en el objeto que lo configuró en origen, ha de ir transformándose en una cierta relación diferenciada con lo real, que es en última instancia lo que el primer objeto encarna y tapa. Dicha transformación necesita tanto de una enérgica acción paternal de prohibición y promesa, como de una renuncia, por parte del sujeto, a la posesión –siempre imaginarizada- del objeto.

Siempre se trata de volver a encontrar un objeto. Toda aprehensión humana de la realidad está sometida a esta condición primordial: el sujeto está en busca del objeto

²⁹³ Lacan, J., op. cit., p. 315

²⁹⁴ Lacan, J., op. cit., p. 291

*de su deseo, mas nada lo conduce a él. La realidad, en tanto el deseo la subtiende es, al comienzo alucinada.*²⁹⁵

Las consecuencias del fallo en la eficacia de la función del significante primordial, está del lado de la psicosis. De modo que el psicótico queda instalado en una encrucijada pre-edípica imposible.

*¿Qué ocurre cuando la verdad de la cosa falta, cuando ya no hay nada para representarla en su verdad, cuando, por ejemplo, el registro del padre está ausente? (...) su función es central en la realización del Edipo, y condiciona el acceso del hijo – que también es función, y correlativa a la primera-.*²⁹⁶

La experiencia originaria es en extremo intensa para el psiquismo infantil, por lo que el modo de integración, defensivo, implica su represión en esa nueva función psíquica, que como sabemos, Freud llamó *lo reprimido inconsciente*. Aquí es donde podemos decir que la función paterna alcanza su mayor relevancia para Lacan, pues es con esta acción crucial, con la que se funda y diferencia lo que Lacan llama *el sujeto del inconsciente* –función análoga a *lo reprimido inconsciente*– pero que será de crucial importancia para Lacan por su trascendencia en los fenómenos psicóticos.

El nombre del padre se convierte así en la trascendente metáfora paterna que, erigiéndose como significante primordial, hace intervenir la dimensión del lenguaje como mediador de las interacciones con el medio.

*¿Cómo formular ahora la pregunta acerca de la repercusión de toda perturbación de la relación con el otro en la función del lenguaje?*²⁹⁷

El *sujeto del inconsciente* sería algo así como el extremo tensional inconsciente situado metafóricamente en las antípodas de la conciencia, una función psíquica que funda al sujeto diferenciándose así del todo inconsciente, y que ejerce una firme sujeción necesaria para la estabilización y defensa de la organización psíquica. De aquí la importancia de la acción paterna, que como vemos introduce los basamentos de una estructura que hará posible las relaciones, una función de ancla y sujeción del sujeto, ante lo real.

Lo real adquiere en Lacan una mayor trascendencia, conceptualiza todo aquello que queda fuera de todo control y conocimiento posible, fuera de todo código y de toda

²⁹⁵ Lacan, J., op. cit., p. 123

²⁹⁶ Lacan, J., op. cit., p. 291

²⁹⁷ Lacan, J., op. cit., p. 329

lógica, representa el principio del caos, en tanto desorden absoluto. Lo real es aquello que precede incluso al origen especular e imaginario que captura la primera imagen.

Es por ello que, la función de lo imaginario, da origen pero no da sostén ni estructura, siendo la reivindicación que Lacan hace de la figura paterna, cuyo primer paso ha sido introducido por la negación verbal, la que funda en el psiquismo alienado, los principios de una estructuración que organiza el psiquismo y sobre la que el sujeto puede empezar a construir su propio sentido subjetivado.

Lacan introducirá además la definición de *goce* como la forma de placer siniestro que caracteriza la dinámica pulsional, propia de la energética inconsciente, y que precede al acceso a la realidad, acceso que como hemos dicho, sólo hace posible la negación edípica. De no existir, o de ser fallida dicha negación, entonces el *no-sujeto* queda inmerso en la imagen fundante. Tal es la implicación de la gran aportación de la psicología lacaniana: el descubrimiento de que el trauma edípico funda el *sujeto del inconsciente*, siendo esta importante función de sujeción la que está ausente en la psicosis.

6.4.3.2 El fracaso de la dimensión simbólica

Con la acción edípica el padre delimita la relación dual originaria introduciendo en la lógica imaginaria una palabra simbólica. Dicha palabra es realizada a partir de una operación que por ser llevada a cabo a través del lenguaje, y por el valor efectivo que representa, Lacan la va a considerar el significante primordial.

La palabra del padre se erige como tal, porque no se trata de un gesto puramente verbal, conlleva un gesto psíquico concomitante de contención y presencia con la que el padre consigue la diferenciación de la poderosa y absorbente relación dual o imaginaria con la madre. La suya, la del padre, es una palabra simbólica, porque prohíbe y a la vez nombra al hijo.

*Hace falta una ley, una cadena, un orden simbólico, la intervención del orden de la palabra, es decir del padre. No del padre natural, sino de lo que se llama el padre.*²⁹⁸

Acotar y representar. Esta es la doble función de la castración edípica: prohibir y cortar tanto como dar un nombre nuevo: fundar en la diferenciación del objeto originario, y por extensión, de lo real que habita en el fondo del inconsciente. En el momento en que

²⁹⁸ Lacan, J., op. cit., p. 139

el padre, un tercero, nombra al sujeto, instaura una distancia que hace posible la emergencia de un yo diferenciado, un mediador que inaugura la mediación.

*El orden simbólico debe ser concebido como algo superpuesto.*²⁹⁹

La falla del significante primordial en la que nos introduce Lacan, señala la estructura de la psicosis vinculada por defecto a ese otro imaginario, alienado, por su indiferenciación, en la profundidad del sistema inconsciente.

*La psicosis consiste en un agujero, en una falta a nivel de significante.*³⁰⁰

El fundamento del significante primordial reside en la implicación simbólica que todo signo requiere para ser eficaz.

Lo que señala Lacan es que este gesto, tan significativo para la evolución normativa del sujeto, trasciende con mucho las funciones semióticas del lenguaje. La metáfora, recurso verbal por definición, paterna, implica la introducción de una dimensión del lenguaje que requiere, además del manejo de un código lingüístico, un compromiso veraz y sostenido conforme a la marca distintiva del sujeto que está en juego.

*La psicosis no es un simple hecho de lenguaje.*³⁰¹

La veracidad del lenguaje está en juego, porque la realidad misma de la palabra³⁰² tiene en su estructura un correlato engañoso, tanto como el correlato humanamente necesario de que también haya algo que no engañe.

*La relación psicótica en su grado último de desarrollo, implica la introducción de la dialéctica fundamental del engaño en una dimensión, si puede decirse, transversal con respecto a la relación auténtica.*³⁰³

El engaño que advierte Lacan es la trampa en la que cae y queda enredado el psicótico. Un engaño que tiene que ver con la transmisión de la ley edípica, de la ley errada o fallida que no ha fundado al sujeto en el origen posobjetal. Una trampa dialéctica en la que los registros imaginario y real no han sido reordenados por la dimensión de la

²⁹⁹ Lacan J., op. cit., p. 139

³⁰⁰ Lacan J., op. cit., p. 287

³⁰¹ Lacan J., op. cit., p. 89

³⁰² En capítulos anteriores “El estructuralismo lingüístico” en *El plano semántico: Estructuralismo y Hermenéutica*, contemplamos la justificación de Paul Ricoeur ante el problema del doble sentido como problema hermenéutico.

³⁰³ Lacan J., op. cit., p. 102

palabra, haciéndose por lo tanto imposible una relación simbólica con lo real, y dejando al psicótico dolorosamente expuesto a la angustia de la vivencia pulsional.

*Lo que está en juego en la psicosis es la realidad de la palabra.*³⁰⁴

Comprende el orden simbólico en tanto forma parte de un lenguaje ya organizado, un orden en el que la imagen juega también un papel capital, pero que está reestructurado por el orden simbólico, de modo que, a diferencia del orden imaginario, en el que todo existe de forma unilateral, en el orden simbólico todo elemento existe en tanto opuesto a otro.

*La imagen está siempre más o menos integrada a ese orden, que, se los recuerdo, se define en el hombre por su carácter de estructura organizada.*³⁰⁵

El fracaso de la dimensión simbólica acarrea un rechazo de la castración edípica, con lo que también ha sido rehusada la promesa que vendría temporalmente después, y así, de este modo, la amenaza fantasmática de la castración real, descarnada –no simbolizada-, late detrás de todo objeto. En la psicosis estamos ante un orden simbólico desintegrado y por tanto una estructura psíquica alienada en lo imaginario, a lo fantasmático.

*La autonomía del orden simbólico, que acarrea automáticamente una confusión del plano imaginario y del plano real.*³⁰⁶

El lenguaje sigue existiendo, en tanto código organizado, lo que no implica que esté reconocido, bien vale decir que no está simbolizado, integrado en la red de significantes del sujeto, por ello, según dice Lacan, el psicótico desconoce la lengua en la que habla. No por ello su demanda simbólica deja de estar activa, aunque cada vez más invadida por lo imaginario.

*La relación simbólica no por ello queda eliminada, porque se sigue hablando, e incluso no se hace otra cosa, pero el resultado de este desconocimiento es que lo que en el sujeto pide ser reconocido en el plano propio del intercambio simbólico auténtico –que no es fácil de alcanzar ya que es constantemente interferido- es reemplazado por un reconocimiento de lo imaginario, del fantasma.*³⁰⁷

³⁰⁴ Lacan J., op. cit., p. 54

³⁰⁵ Lacan J., op. cit., p. 19

³⁰⁶ Lacan J., op. cit., p. 27

³⁰⁷ Lacan J., op. cit., p. 27

6.4.3.3 Predominio de la dimensión imaginaria

El fracaso de la dimensión simbólica supone el predominio de la dimensión imaginaria sobre la dimensión simbólica.

*Supongamos que esa situación entrañe precisamente para el sujeto la imposibilidad de asumir la realización del significante padre a nivel simbólico. ¿Qué le queda? Le queda la imagen a la que se reduce la función paterna. Es una imagen que no se inscribe en ninguna dialéctica triangular.*³⁰⁸

Este protagonismo trae como consecuencia la emergencia en la realidad de una significación que lo invade todo, imposible de vincular a nada, y que poco a poco va a ir adquiriendo una proliferación imaginaria que se llama delirio.

*¿Qué es el fenómeno psicótico? La emergencia en la realidad de una significación enorme que parece una nadería –en la medida en que no se la puede vincular a nada, ya que nunca entró en el sistema de la simbolización- pero que, en determinadas condiciones puede amenazar todo el edificio.*³⁰⁹

El complejo de Edipo es esencial para que el ser humano pueda acceder a una estructura humanizada de lo real, pues implica la introducción de un significante eficaz, que diferencia y protege, acotando el orden imaginario. De no ser satisfecho un mínimo de ley paternal, o de donación simbólica que es lo mismo, se desencadenará una psicosis, o en el mejor de los casos una organización sublime como vimos en el capítulo dedicado a la función del arte.

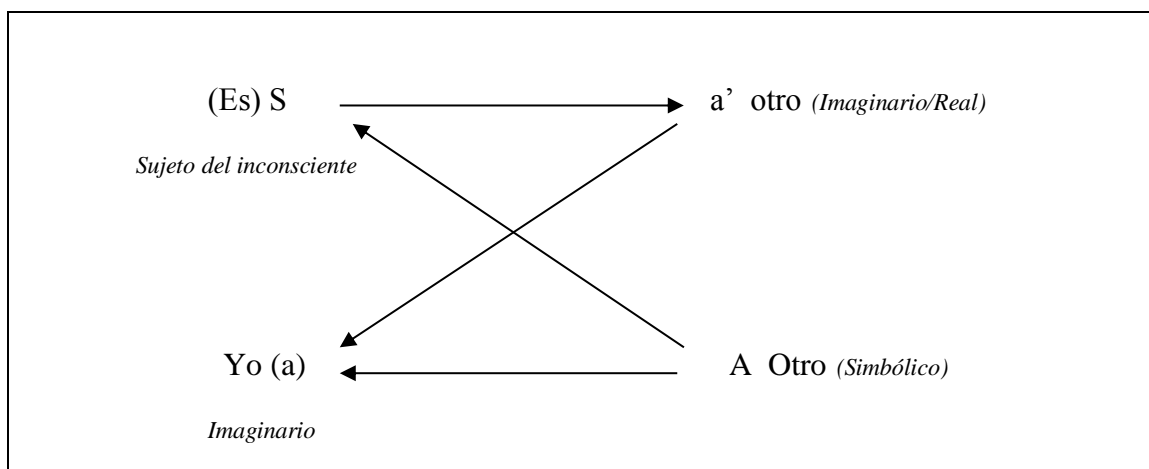
La necesidad de *algo* no engañoso es referido a la transmisión misma de la palabra del padre, del Nombre-del-padre, introducida por ese Otro³¹⁰ que representa una nueva dimensión, diferente al territorio especular, en el que se ha originado el niño.

A esta exigencia responde el cuadrado edípico que describe Lacan y que va del sujeto al otro, y en cierto modo, de lo real a lo simbólico. Una estructura que es un sistema de orientación que da *sentido*, y en ese mismo sentido dota de verdad, la experiencia subjetiva.

³⁰⁸ Lacan J., op. cit., p. 291

³⁰⁹ Lacan J., op. cit., p. 124

³¹⁰ El Otro con mayúsculas representa al padre, el tercero simbólico, a diferencia del otro imaginario que es representado por Lacan con minúsculas.



Esquema del cuadro edípico según Lacan³¹¹

En tanto el padre no rompe la relación imaginaria dual, el niño permanece sumergido en una ilusión engañosa. Lacan subraya magistralmente la relevancia de la función del padre en el proceso de formación del yo. Su malograda resolución se traduce en la consecuente involución del yo por su hundimiento en el estadio del espejo, estadio que queda magníficamente definido por Lacan como aquel en que la identificación con el objeto es total.

El sujeto, por no poder en modo alguno restablecer el pacto del sujeto con el otro, por no poder realizar mediación simbólica alguna entre lo nuevo y él mismo, entra en otro modo de mediación, completamente diferente del primero, que sustituye la mediación simbólica por un pulular, una proliferación imaginaria.³¹²

(...) La relación del sujeto con el mundo es una relación en espejo. El mundo del sujeto consistirá esencialmente en la relación con ese ser que para él es el otro, es decir, Dios mismo.

La relación *narcisista* freudiana viene a ser lo mismo que la relación imaginaria para Lacan, siendo definida por este último como el territorio donde se desdibujan los límites de lo humano, y donde predomina una relación de dominio erótico-agresiva como la que establece el amo sobre su siervo.

³¹¹ Lacan J., op. cit., p. 26

³¹² Lacan J., op. cit., p. 127

El otro, como representante de la narcisista relación dual, se erige entonces en amo absoluto del sujeto, en un Dios, en ausencia de un Otro que introduzca la diferencia.

*En el plano imaginario el sujeto humano está constituido de modo tal que el otro está siempre a punto de retomar su lugar de dominio en relación a él, que en él hay un yo que siempre en parte le es ajeno. Amo implantado en él por encima del conjunto de sus tendencias, de sus comportamientos, de sus instintos, de sus pulsiones.*³¹³

6.4.3.4 Mecanismo de renegación de la castración

Lacan sitúa la psicosis en relación a los tres mismos registros en que sitúa el fenómeno de la palabra:

Lo simbólico = Significante.

Lo imaginario = Significación o significado.

Lo real = El discurso.

*Recordarán que podemos, en el seno mismo del fenómeno de la palabra, integrar los tres planos de lo simbólico, representado por el significante, de lo imaginario representado por la significación, y de lo real que es el discurso realmente pronunciado en su dimensión diacrónica.*³¹⁴

Si la interrupción del registro significativo falla, lo imaginario no consigue diferenciarse de lo real, quedando el débil yo arrasado por lo real, absolutamente incapaz de organizar un discurso admitido dada la pulsión que lo invade. Sin la irrupción en ese mundo pulsional de una palabra plenamente verdadera en su cualidad diferencial, el psicótico queda sumido en la dimensión de la ilusión y en la energética del avasallamiento.

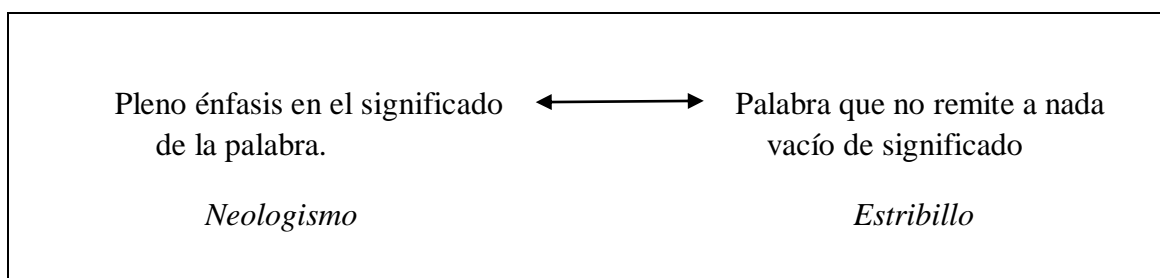
El sujeto dispone de todo un material significativo que es su lengua, materna o no, y lo utiliza para hacer que las significaciones pasen a lo real, No es lo mismo estar más o menos cautivado, capturado en una significación, y expresar esa significación en un discurso destinado a comunicarla, a ponerla de acuerdo con las demás significaciones diversamente admitidas. En este término, “admitido”, está es resorte de lo que hace del

³¹³ Lacan J., op. cit., p. 135

³¹⁴ Lacan J., op. cit., p. 95

*discurso común, un discurso comúnmente admitido. La noción de discurso es fundamental.*³¹⁵

Cuando el fundamento del sistema significante, a través del cual se introduce la metáfora paterna, ha sufrido un fallo o quizás su ausencia, se produce una patologización del significado del significante que se manifiesta sintomáticamente en dos polos expresivamente opuestos, o bien cargados o bien vaciados de todo significado y que remiten a una característica estructural del delirio:



*Ambas formas, la más plena y la más vacía, detienen la significación, son una especie de plomada en la red del discurso de sujeto. Característica estructural que, en el abordaje clínico, permite reconocer la rúbrica del delirio.*³¹⁶

El significante, ausente, no consigue acotar o representar la metáfora que debería comportar la ingente masa de significaciones imaginarias que emergen incesantemente de la fuente pulsional.

Desde esta posición de avasallamiento en el origen, resulta imposible para el aún frágil yo, el sacrificio de renuncia necesario. Pues no hay nada que ofrezca un soporte más allá de la magnética fusión imaginaria. Sin la irrupción significante, el psicótico se queda solo ante la invasión de una realidad amenazante, en absoluto simbolizada.

Soledad que testifica una ausencia en el más oculto de los planos, esa es la gravedad, que es ahí, en los confines del *Más allá* freudiano, donde no hay nada. O donde la masa pulsional lo invade todo, que viene a ser lo mismo.

³¹⁵ Lacan J., op. cit., p. 95

³¹⁶ Lacan J., op. cit., p. 53

A consecuencia del fallo edípico no hay en el psicótico un significante que, al ser reprimido, haya fundado ahí mismo y en aquel momento, al sujeto... del inconsciente. Y es que esa palabra que Lacan reivindica como el nombre del padre, implica una castración de la omnipotencia imaginaria que por dolorosa es reprimida. La cicatriz, que en el mejor de los casos hubiese tenido una gran recompensa, es ocupada en su lugar por el vacío más profundo de significado simbólico, es decir de un sentido discriminado, para el psicótico.

La renegación de la castración, representa la imposibilidad de aceptar la negación de la omnipotencia pre-edípica, impidiendo que lo real adquiriera una representación simbólica, delimitada.

*Se trata del rechazo, de la expulsión, de un significante primordial a las tinieblas exteriores, significante que a partir de entonces faltará en ese nivel.*³¹⁷

La castración, como hecho representativo de una metáfora que simboliza el corte necesario dado a la madre –objeto externo-, se queda en la psicosis en una experiencia de corte literal, real, no interpretable por ningún *Otro* medio más que por el plano puramente experimental o meramente semiótico. Un signo despojado de toda simbolización posible.

*Este es el mecanismo fundamental que supongo está en la base de la paranoia. Se trata de un proceso primordial de exclusión de un interior primitivo, que no es el interior del cuerpo, sino el interior de un primer cuerpo de significante.*³¹⁸

Lo que debía ocupar el lugar del símbolo –significante primordial- es un signo vacío de todo sentido. Constata Lacan, que la interpretación del signo verbal al pie de la letra, es el resultado de la recusación del significante primordial, pues nada sabe el psicótico, porque nada le ha sido concedido, de otra verdad posible.

*La realidad está marcada de entrada por el anonadamiento simbólico.*³¹⁹

Ausencia en el más oculto de los planos, es ahí donde no hay nada. A consecuencia del fallo edípico no hay en el psicótico un significante que, al ser reprimido como sucede en las neurosis, haya fundado ahí mismo y en aquel momento, al sujeto del inconsciente junto a su deseo.

³¹⁷ Lacan J., op. cit., p. 217

³¹⁸ Lacan J., op. cit., p. 217

³¹⁹ Lacan J., op. cit., 214

El deseo que funda la prohibición edípica, queda literalmente pegado al primer objeto, indiferenciado, cuyo surgimiento es fundamentalmente alucinado. Sin una tercera dimensión que confronte al sujeto con la realidad, la orientación del deseo hacia otro lugar se torna imposible.

*La primera aprehensión de la realidad por el sujeto es el juicio de existencia, que consiste en decir: esto no es mi sueño o mi alucinación o mi representación, sino un objeto.*³²⁰

El deseo en el delirio es reconocido en un plano muy diferente al de las neurosis... Pues no hay deseo, no hay búsqueda, sólo alienación. El acceso a la realidad está impedido, alienado por la recusación de aquello que lo haría posible.

*Se trata –es Freud quien habla aquí, no yo- de una puesta a prueba del exterior por el interior, de la constitución de la realidad del sujeto en nuevo hallazgo del objeto. El objeto es vuelto a encontrar en una búsqueda, y por cierto nunca se vuelve a encontrar el mismo objeto.*³²¹

6.4.3.5 El fenómeno psicótico: El delirio

- Lo recusado retorna desde lo real

*Puede entonces suceder que algo primordial en lo tocante al ser del sujeto no entre en la simbolización, y sea, no reprimido, sino rechazado.*³²²

El material recusado, como hemos visto, en lugar de ser reprimido y por lo tanto guardado en cierta dimensión en el interior del psiquismo, es expulsado fuera del mismo por los motivos que acabamos de precisar. Es por estas razones que podemos puntualizar que en el psicótico, no ha habido inscripción simbólica, y el fruto de dicha omisión es la recusación de todo lo que la anuncia, en la vida adulta. No ha habido triangulación edípica y la consecuencia no es otra que un absoluto abandono a la lógica imaginaria primaria, con el rechazo concomitante de todo significativo que señale la más mínima intromisión en la relación simbiótica.

³²⁰ Lacan J., op. cit., p. 217

³²¹ Lacan J., op. cit., p. 217

³²² Lacan J., op. cit., p. 118

Lo afectado por la recusación sufrirá un destino diferente a lo que ha sido reprimido, pues así como la conducta evitativa refuerza la fobia como el retorno de lo reprimido distorsionado desde el interior, la recusación será la tierra de cultivo del desorden psicótico como el retorno de lo recusado desde el exterior, desde lo real, es decir, desde allí desde donde nunca fue introducido ni donado nada del orden de su delimitación.

- **La recusación de la diferencia amenaza, después, con la total desintegración**

La diferenciación que implica la asimilación del significante primordial amenazará en adelante desde el ámbito de lo real, desimbolizado, cuya significación estará entonces directamente relacionada con la aniquilación de su persona, dada su radical dependencia con el otro imaginario.

*En la relación del sujeto con el símbolo, si algo no se ha simbolizado, se manifestará en lo real.*³²³

Los significantes pululan a su libre albedrío, sin ley, sin relación afectiva ni simbólica alguna con el sujeto, paseándose alrededor del desorden psicótico, de modo que ante un determinado exceso de presión o ante una demanda a la propia subjetividad, ésta será vivida por el psicótico como la más grande amenaza de aniquilación de su existencia, pues al haberse malogrado la castración originaria, no ha sido simbolizada dicha acción, resultando una interpretación literal del significante.

*Algo diferente aparece en lo real (...) algo diferente, que puede surgir, o bien bajo la forma esporádica de esa pequeña alucinación que relata el Hombre de los lobos, o bien de modo mucho más amplio, tal como se produce en el caso del presidente Schreber.*³²⁴

Esto se traduce en que el psicótico delira –interpreta al pie de la letra- que será perseguido, disuelto, hundido, aniquilado, descuartizado, castrado... desde lo real. La promesa del padre, la ley, la palabra de salvación, se ha convertido tristemente en su contrario, en amenaza de destrucción.

La aparición del *Otro* es delirada, aparece como *de repente*, carente de sentido. Sin la simbolización necesaria su aparición es sentida como una intromisión, una amenaza capaz de invadirlo todo.

³²³ Lacan J., op. cit., p. 119

³²⁴ Lacan J., op. cit., p. 124

*¿Qué sucede pues en el momento en que lo que no está simbolizado reaparece en lo real? (...) Es claro que lo que aparece, aparece bajo el registro de la significación, y de una significación que no viene de ninguna parte, que no remite a nada, pero que es una significación esencial, que concierne al sujeto.*³²⁵

Su aparición amenaza con destruir, sobrepasar, el significante, que sin embargo debería sostenerlo, pero en cuanto tal, no significa nada si no lo sostiene, si no consigue usarlo con fines de contención, tan diferenciadores del otro como integradores en la red humana de significación.

- El significante ligado a la pulsión

*¿Dónde está la clave? ¿Se caracterizan las psicosis porque el mundo del objeto está capturado, inducido de algún modo por una significación relacionada con las pulsiones?*³²⁶

Siguiendo a Lacan, el significante se encuentra en la psicosis ligado patológicamente a una significación delirante, es decir, identificado en lo imaginario con algo pulsional.

*Cuando, en condiciones especiales que deben precisarse, algo aparece en el mundo exterior que no fue primitivamente simbolizado, el sujeto se encuentra absolutamente inerte. Se produce entonces algo cuya característica es estar absolutamente excluido del compromiso simbolizante de la neurosis, que se traduce en otro registro, por una verdadera reacción en cadena a nivel de lo imaginario.*³²⁷

El problema psicótico parece residir en que *no hay significante primordial con potencial simbólico*, que es otra forma de decir que está, en su defecto, ligado a una significación que puede derivar delirante por su falta de delimitación. Lacan nos insiste en que debemos admitir que el significante está articulado, verbalizado, pero con la total exclusión del orden simbólico. De lo que se trata es de la articulación del orden simbólico que impide la invasión imaginaria, estamos pues, en el terreno de la psicosis, en su reverso, ante un discurso alienado.

Sin una estructura fundada en origen con el significante primordial³²⁸, la significación lo invade todo, produciendo el aparente sinsentido del discurso. Las alucinaciones, el

³²⁵ Lacan J., op. cit., p. 125-126

³²⁶ Lacan J., op. cit., p. 274

³²⁷ Lacan J., op. cit., p. 126

³²⁸ Lo que el significante primordial, o la palabra fundante, tiene de profundamente significativo.

delirio, no terminan nunca, no hay una continuidad, no hay una trama ni un desenlace posible, por lo que deduce Lacan que hay en el fenómeno psicótico un potencial evocador que nos ofrece la posibilidad de concebir la significación como una estructura, y el delirio como su evocación.

El significado no nos viene dado de antemano, las significaciones humanas mutan constantemente en desplazamientos y distorsiones según empleos diferentes. Estos movimientos condicionan lo que sucede en el inconsciente y sabemos, como ya nos advirtió Freud, que para que haya simbolización es necesaria la duplicidad del conflicto, el actual y el antiguo. Sin la duplicidad fundamental, no hay creación posible.

*La estructura siempre se establece mediante la referencia de algo que es coherente a alguna otra cosa, que le es complementaria.*³²⁹

Este significante primordial, por ausente, no desempeña en las psicosis la función de imán, de fuerza centrífuga de otros futuros contenidos que necesitarán de dicho destino. No existiendo por lo tanto sujeción frente a la irrupción de lo inconsciente, ni frente al otro.

Si el significante no inscribe su potencial evocador, el sujeto no se constituye en la diferencia, por lo tanto, no hay deseo ni construcción de la subjetividad posible.

*Lo subjetivo aparece en lo real en tanto supone que tenemos enfrente un sujeto capaz de valerse del significante, del juego del significante. Y capaz de usarlo del mismo modo que nosotros lo usamos: no para significar algo, sino precisamente para engañar acerca de lo que ha de ser significado.*³³⁰

Lo subjetivo señala aquí a lo que ha sido rechazado, es decir a la prohibición edípica que funda al sujeto en una subjetividad deseante.

En este sentido, el significante, natural o culturalmente hablando, según indica Lacan, está construido para no significar nada, a no ser, claro está, que encarne una palabra verdadera.

*El signo está ahí justamente para no significar nada. Ahí comienza el orden del significante, en tanto que se distingue del orden de la significación.*³³¹

³²⁹ Lacan J., op. cit., p. 262

³³⁰ Lacan J., op. cit., p. 266

³³¹ Lacan J., op. cit., p. 269

Y en la misma medida estar destinado a un uso, a un buen uso del significante, es decir a un uso con sentido, en el que el sujeto pueda introducir una subjetividad admitida.

*El mundo humano, el mundo que conocemos, en el que vivimos, en medio del cual nos orientamos, y sin el cual de ningún modo podemos orientarnos, no implica solamente la existencia de las significaciones, sino del orden del significante.*³³²

En este sentido, señala Lacan que el orden de la significación, acotado por el significante, viene a suponer algo de orden secundario, tan importante como la articulación o ligazón de los instintos, de la pulsión.

*...las composiciones de las significaciones, vale decir, de los instintos.*³³³

El psicótico queda perplejo ante el significante, anonadado, pues es algo que nunca le ha afectado... podríamos decir que la psicosis viene a ser el mecanismo de compensación del Edipo ausente.

*La crisis se desencadena fundamentalmente por una pregunta que no duda: ¿Qué es...? No sé. Supongo que el sujeto reacciona a la ausencia de significante por la afirmación tanto más subrayada de otro que, en tanto tal, es esencialmente enigmático. El Otro, con mayúscula, les dije que estaba excluido en tanto portador de significante.*³³⁴

Para Lacan, la relación del significante es esencial; introduce un medio, un comienzo y un final, de modo que las significaciones primordiales, esencialmente imaginarias, quedan sometidas a unas leyes estructurantes que son las del significante.

*Las significaciones primordiales están sometidas, en su sucesión e instauración mismas, a leyes que son las del significante.*³³⁵

La ley del significante es, en primera instancia, la ley edípica, la que introduce al sujeto en la realidad humana.

*Para que el acceso a la realidad sea suficiente, para que el sentimiento de realidad sea un justo guía, para que la realidad no sea lo que es en la psicosis, es necesario que el complejo de Edipo haya sido vivido.*³³⁶

³³² Lacan J., op. cit., p. 269

³³³ Lacan J., op. cit., p. 269

³³⁴ Lacan J., op. cit., p. 277

³³⁵ Lacan J., op. cit., p. 282

³³⁶ Lacan J., op. cit., p. 283

- **Ausencia de significante = Ausencia de sentido**

Parece que es en relación a la dimensión de la ausencia, en torno a un significante ausente, donde se produce un desplazamiento del sujeto en relación a los fenómenos de sentido.

*¿No es acaso concebible, en los sujetos inmediatamente asequibles que son los psicóticos, considerar las consecuencias de la falta esencial de un significante?*³³⁷

Lo que ve Lacan en la psicosis, es que el significante se ve vaciado de significación, pudiendo, no obstante, mostrar un dominio completo sobre todo aquello que concierne a la articulación mecánica, organización y estructuración de la frase, lo que quiere decir que el significante puede estar perfectamente presente pero, sin embargo, no alcanza a dar una encarnación verbal de aquello hacia lo que la frase apunta.

*La psicosis consiste en un agujero, en una falta a nivel del significante.*³³⁸

Es decir, el –signo- significante no significa nada en sí mismo.

*Todo verdadero significante es, en tanto tal, un significante que no significa nada.*³³⁹

Para el psicótico es como si se abriese un abismo en el significante mismo, ya que éste, en lugar de remitir a un significado que a su vez remite a otro significante y así sucesivamente, se queda en la parte gramatical de la frase, en lo que sólo existe por su carácter formal y por su articulación mecánica. Los juegos significantes atrapan por completo al psicótico sin la posibilidad de que éstos cumplan su función de cercar y simbolizar el vacío al que, dado el fallo significante, se acerca.

*¿Puede hablarse del acercamiento a un agujero? ¿Por qué no? Nada hay más peligroso que el acercamiento a un vacío.*³⁴⁰

El fenómeno psicótico desnuda la función significante, o siguiendo la metáfora lacaniana que expusimos en el capítulo sobre *El arte en Lacan*, bien podríamos decir que la significación de la *cosa – de la experiencia de lo real-* nunca fue investida con un significante eficaz, o su acercamiento, nunca fue prohibido.

³³⁷ Lacan J., op. cit., p. 287

³³⁸ Lacan J., op. cit., p. 287

³³⁹ Lacan J., op. cit., p. 264

³⁴⁰ Lacan J., op. cit., p. 287

Para Lacan el inconsciente está estructurado, y ello se debe fundamentalmente al papel del significante en su relación con la dimensión simbólica del lenguaje.

*En su fondo el inconsciente está estructurado, tramado, encadenado, tejido de lenguaje. Y el significante no sólo desempeña un papel tan importante como el significado, sino que desempeña el papel fundamental.*³⁴¹

La estructura organiza, da un lugar a los elementos en juego, siempre se establece mediante la referencia a algo que es *coherente* a alguna otra cosa, manteniéndose en un orden abierto a la significación que da lugar al discurso humano.

*La significación es el discurso humano.*³⁴²

*Se plantea la cuestión de saber si el psicótico entró verdaderamente en el lenguaje... Nunca entran en el juego de los significantes, salvo a través de una imitación exterior. La no-integración del sujeto al registro del significante indica la dirección en la que se plantea la pregunta sobre las condiciones previas de la psicosis.*³⁴³

Pero en la psicosis no ha sido posible una estructuración simbólica, el psicótico queda, como dice Lacan, con el inconsciente “a cielo abierto”, fijado, inmovilizado, sin recursos significantes ni simbólicos que lo capaciten para compartirlo en el discurso de los otros.

*El inconsciente en la psicosis está ahí, presente.*³⁴⁴

Lacan encuentra que el delirio es la manifestación misma del inconsciente, y en él encontramos todos los elementos primarios, o todas las manifestaciones primarias del inconsciente. El delirio, como todo discurso, ha alcanzado *un cierto nivel* de organización significativa. Es un intento loco, desesperado, de organización significativa.

*Un delirio ha de ser juzgado en primer lugar como un campo de significación que ha organizado cierto significativo.*³⁴⁵

³⁴¹ Lacan J., op. cit., p. 171

³⁴² Lacan J., op. cit., p. 172

³⁴³ Lacan J., op. cit., p. 360

³⁴⁴ Lacan J., op. cit., p. 208

³⁴⁵ Lacan J., op. cit., p. 174

- **El que habla en el delirio es un intento evocador del sujeto del inconsciente**

Ante un panorama de brote psicótico, el delirio tendrá la función final de captar los elementos primarios que estuvieron en juego cual evocación de una estructura.

*Hay allí un procedimiento particular de evocación de la significación, que nos ofrece sin duda la posibilidad de concebirla como una estructura*³⁴⁶.

Pero la articulación entre lo que dicen las voces del delirio y lo que relata el sujeto, sumado a la significativa supresión de sentido, resulta sumamente compleja.

*Una estructura muy cercana al esquema que damos de las relaciones entre el sujeto que habla concretamente, que sostiene el discurso, y el sujeto inconsciente, que está ahí, literalmente, en ese discurso alucinatorio. Está ahí mencionado, no podemos decir que en un más allá, puesto que precisamente en el delirio falta el otro, pero en un más acá, una especie de más allá interior.*³⁴⁷

En el discurso psicótico falta el otro diferenciado, no ha habido introducción de un significante primordial que diferencie esa identidad imaginaria mantenida en origen con el otro, por lo que tanto el discurso -el sujeto- y -el inconsciente-, estarán alienados. Bien podríamos decir, desestructurados.

¿Hay un interlocutor?

Sí, hay uno, que en el fondo es único.

...Lo que Schreber expresa nos muestra la unidad que él percibe en quien sostiene ese discurso permanente ante el cual se siente alienado...

*...La unidad es efectivamente fundamental, ella domina, y él la llama Dios.*³⁴⁸

Estos elementos, dada la gravedad de la construcción delirante, parecen estar sin embargo conectados con los elementos de la simbología edípica, en total desestructuración respecto a la experiencia de la reconstrucción subjetiva y al relato mítico. La invasión de la dimensión imaginaria señala lo extraordinariamente importante que es una ausencia para la localización de una estructura (ver *cuadro edípico* según Lacan, p. 9).

³⁴⁶ Lacan J., op. cit., p. 177

³⁴⁷ Lacan J., op. cit., p. 177-178

³⁴⁸ Lacan J., op. cit., p. 179

*Los polos imaginarios del sujeto, a y a', recubren la relación llamada espejular, la del estadio del espejo. El sujeto en la corporeidad y la multiplicidad de su organismo, en su fragmentación natural, que está en a', toma como referencia esa unidad imaginaria que es el yo, a, donde se conoce y desconoce, y que es aquello de lo que habla; a quien no sabe, puesto que tampoco sabe quién habla en él.*³⁴⁹

La falta del Otro, en el cuadro de la relación imaginaria expuesto por Lacan, es reconocido por la presencia masiva del otro, que participa de los mismos mecanismos imaginarios que obstaculizan el paso de la palabra.

*La palabra se sitúa en el Otro, por cuyo intermedio toda palabra plena se realiza.*³⁵⁰

Refiriéndose a la estructuración edípica fallida en la psicosis, provocada por la ausencia del significante del nombre del padre, Lacan retoma el delirio de Schreber para dar cuenta del fenómeno de alienación del psicótico y cómo queda reflejado en el lenguaje.

*El delirio de Schreber, a su manera, es un modo de relación del sujeto con el conjunto del lenguaje.*³⁵¹

Esa presencia, a modo de invasión de una significación, que invade el contenido del delirio con un sin-sentido, tiene que ver, para Lacan, con la ausencia del significante.

Ese Dios que no cesa de hablar para no decir nada...

*Quisiera poner el énfasis ahora en la relación fundamental y ambigua en que está Schreber respecto a su Dios, que se sitúa en la misma dimensión que la de su parloteo incesante.*³⁵²

El modo en que el sujeto se relaciona con su lenguaje es el mismo modo de relación imaginarizada que mantiene con su interlocutor primero. Con el que se encuentra alienado.

*De algún modo esta relación está presente desde el origen (...), expresa para el sujeto su modo de relación esencial con el interlocutor fundamental, y permite establecer una continuidad entre los primeros y los últimos interlocutores del delirio.*³⁵³

³⁴⁹ Lacan J., op. cit., p. 230

³⁵⁰ Lacan J., op. cit., p. 230

³⁵¹ Lacan J., op. cit., p. 179

³⁵² Lacan J., op. cit., p. 182

³⁵³ Lacan J., op. cit., p. 182

Ese elemento, a', con el que el psicótico establece una relación originaria que lo invade y lo parasita, y del que está suspendido en su presencia, es el Dios al que hace referencia Schreber en su delirio. Un Dios que lo permitió todo, del que se siente abandonado cada vez que se interrumpe la relación, y que produce toda una suerte de fenómenos internos de desgarramiento y de dolor diversamente intolerables.

*En esta relación esencialmente ambivalente: cualquiera sea el carácter doloroso, pesado, inoportuno, insoportable de esos fenómenos, el mantenimiento de su relación con ellos constituye una necesidad cuya ruptura le sería absolutamente intolerable.*³⁵⁴

El que habla en las voces sería el inconcluso, el ausente sujeto del inconsciente porque no se ha inscrito la castración. En el intento auto-estructurante que efectúa el propio sujeto, ese yo no diferenciado agoniza en una demanda de reconocimiento dirigida al padre ausente y delirado.

- **Delirio: Demanda de reconocimiento al padre**

Otro: El nombre del padre

otro: Yo ideal, omnipotencia

Significante con potencial de significación

Imaginario, frustrante, alienante

*La fenomenología aparente de la psicosis indica que ese yo ideal habla..., es una fantasía hablada.*³⁵⁵

El psicótico, o bien no adquirió, o bien perdió ese Otro, quedando solo ante el otro puramente imaginario, con quien tan sólo son posibles relaciones de sumisión, *ese doble que hace que el yo nunca sea más que la mitad del sujeto, se vuelve hablante.*³⁵⁶

En el delirio vemos surgir un orden de relación que es la relación imaginaria y que se encuentra imbricada en la dialéctica del narcisismo, donde el amo —el otro— se concibe como la imagen cautivante que implica la totalidad.

En forma imaginaria, delirada en las psicosis, la unidad significación-significante, que como hemos visto tiene que ver con la ausente función del nombre del padre, muestra al

³⁵⁴ Lacan J., op. cit., p. 183

³⁵⁵ Lacan J., op. cit., p. 209

³⁵⁶ Lacan J., op. cit., p. 210

significante funcionando de acuerdo a ciertas leyes patológicas que van invadiendo la lógica intrapsíquica del psicótico. Éste va siendo arrasado progresivamente por imágenes de identificación femenina.

*Está planteada la pregunta de saber si nos encontramos ante un mecanismo propiamente psicótico que sería imaginario y que iría, desde el primer atisbo de una identificación y de una captura en la imagen femenina, hasta el florecimiento de un sistema del mundo donde el sujeto está absorbido completamente en su imaginación de identificación femenina.*³⁵⁷

El mundo del psicótico se reconstruye solamente de un lado, en el plano imaginario, y el sentido retrocede, lo que está cerca de él, y con lo que va a tener que enfrentarse es con lo que se ausentó, es con la palabra de ese Dios interior delirado que intentará autoconstruir en una última instancia de salvación. Con la aparición del significante, sin embargo, el niño empieza a articular el lenguaje como un fenómeno de alternancia que implica la connotación simbólica.

Lo que Freud introdujo con el Complejo de Edipo fue un esquema de la experiencia humana que Lacan viene a resignificar con connotaciones lingüísticas estructurantes por la primacía funcional que vehiculiza el significante primordial, que lo es por estar imbricado –desde el mismo momento de su fundación- con una profunda y enigmática significación.

*Antes de que el niño aprenda a articular el lenguaje, debemos suponer que hay significantes que aparecen, que ya son del orden simbólico.*³⁵⁸

Para Lacan el Otro es el lugar del padre, el lugar donde se constituye el yo que habla, que se diferencia.

*El Otro es el lugar donde se constituye el yo (je) que habla con el que escucha.*³⁵⁹

Lacan encuentra en el significante, en los elementos del discurso, el mecanismo por el que la psicosis manifiesta las huellas de la impersonalización. En el delirio, esa función significativa viene a ser ocupada por el sujeto *ausente* del inconsciente cuya demanda se manifestará a través de las voces del delirio.

No es imposible que se llegue a determinar el número mínimo de puntos de ligazón fundamentales necesarios entre significante y significado para que un ser humano sea

³⁵⁷ Lacan J., op. cit., p. 94

³⁵⁸ Lacan J., op. cit., p. 275

³⁵⁹ Lacan J., op. cit., p. 389

*llamado normal, y que, cuando no están establecidos, o cuando se aflojan, hacen el psicótico.*³⁶⁰

Para que el yo se constituya, la función *ser padre*, como eje de articulación o de ligazón entre los planos imaginario, real y simbólico, es imprescindible.

En la psicosis falta el significante primordial –simbólico– reprimido en el inconsciente, como ancla de sujeción de esa estructura significativa, que habría de soportar toda la entrada de significaciones cambiantes.

*La función de ser padre no es pensable de ningún modo en la experiencia humana sin la categoría del significante...*³⁶¹

De no ser así, el psicótico tiene que imaginarse a sí mismo.

...El psicótico se imagina a sí mismo, intentando desesperadamente efectuar una segunda parte del camino necesaria para que sumándose una a otra, la función ser padre quede realizada

Al carecer de ese significante fundamental se adecúa la realización imaginaria que precipitará al sujeto en la psicosis; justo en ese momento en el que ha sido llamado a tomar una palabra simbólica, la suya, la que no tiene, la que ha sido recusada cuando, señala Lacan, se declara la psicosis.

*Paso en toda entrada en la psicosis: es el momento en que desde el otro como tal desde el campo del otro, llega el llamado de un significante esencial que no puede ser aceptado.*³⁶²

Un significante suyo, es decir con valor simbólico, que esté conectado con el registro de la paternidad, es a lo que el sujeto, precisamente, no puede responder.

*Conexión del registro de la paternidad con la eclosión de revelaciones, de anunciaciones que se refieren a la generación, a saber, a lo que precisamente el sujeto, literalmente, no puede concebir.*³⁶³

³⁶⁰ Lacan J., op. cit., p. 384

³⁶¹ Lacan J., op. cit., p. 417

³⁶² Lacan J., op. cit., p. 436

³⁶³ Lacan J., op. cit., p. 437

Entregándose a un único modo posible de vincularse con los demás, desde la trivialidad del automatismo de las formas más vacías y neutras, no pudiendo encontrar *el significante* a nivel del cual es llamado.

*¿No palpamos ahí en nuestra experiencia misma, y sin tener que buscar demasiado lejos, lo que está en el centro de la entrada en la psicosis? Es lo más arduo que puede proponérsele a un hombre, y a lo que su ser en el mundo no lo enfrenta tan a menudo: es lo que se llama tomar la palabra, quiero decir la suya.*³⁶⁴

Para nombrar el abordaje del significante que hace el psicótico, disociado, fragmentado, vacío o demasiado lleno de significancia, Lacan propone el término *forclusión*, que como mecanismo que está en el origen de los mecanismos psicóticos, define la imposibilidad para abordar ese significante que nombra la función del padre.

*Después del encuentro, la colisión, con el significante inasimilable, se trata de reconstruirlo, porque ese padre no puede ser simplemente un padre, un padre a secas.*³⁶⁵

- La experiencia de lo real

El último capítulo del *Seminario 3* “Las psicosis”, Lacan lo titula “Los entornos del agujero” nombrando con ello, según vimos en el capítulo sobre *El arte según Lacan*³⁶⁶, *la cosa o das ding*, es decir, la experiencia de lo real.

No por nada utiliza finalmente Lacan la metáfora del anillo para ilustrarnos sobre lo que el padre puede sostener con su palabra; un soporte –significante- para ese significado. Un anillo con el que desposa a la mujer, que será madre, y que como tal desde la posición que le es propia, transmitirá al niño, ineludiblemente, ese saber que es pura experiencia, que necesita ser ceñido por el anillo -significante primordial- del padre, para poder ser asimilado.

Un anillo no es un agujero con algo alrededor...

*Un anillo tiene ante todo un valor significante.*³⁶⁷

³⁶⁴ Lacan J., op. cit., p. 360

³⁶⁵ Lacan J., op. cit., p. 457

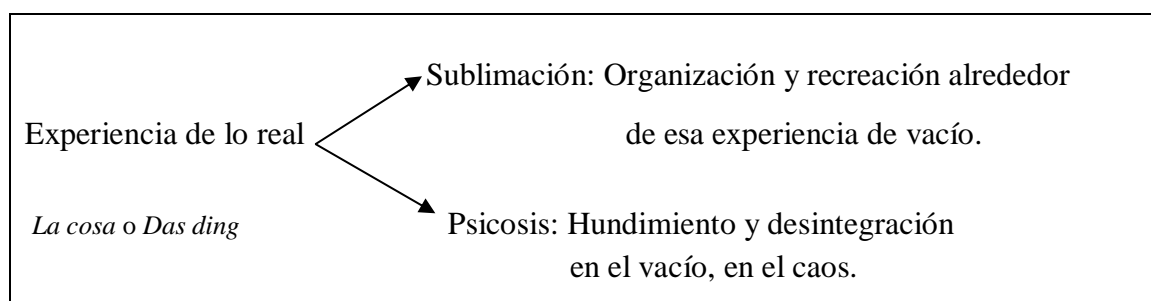
³⁶⁶ “La función de la sublimación y del arte”

³⁶⁷ Lacan J., op. cit., p. 451

Ahí radica el enorme valor simbólico del complejo de Edipo, en que evita el cataclismo de la relación imaginaria.

*¿Dónde está el padre ahí dentro? Está en el anillo que permite que todo se mantenga unido.*³⁶⁸

En relación a los conceptos desarrollados en el capítulo sobre arte, vimos que es en torno a la *cosa* o *Das ding* donde surgen los fenómenos de la sublimación o la locura, como formas creadas por el hombre en referencia a la nada, a ese vacío vivenciado en torno a la separación del primer objeto, cuando se produce un fallo en la eficacia de la transmisión de la palabra como primera contingencia significativa.



La importancia del objeto artístico, decíamos, estaba relacionada con la *cosa* por su acción eficaz y valor significativo, y por su efecto invasivo. Una suerte de acceso a lo real con una poderosa mediación simbólica, expresada a través de la nominación significativa, caracteriza la función de la sublimación, que es precisamente lo que termina por fallar absolutamente en la psicosis.

El yo del psicótico está ligado a cierta hiancia primitiva y nada más. Y más allá de la misma, al no contar con la diferencia y la prohibición edípica en el dominio del inconsciente, se encuentra solo y sin una instrumentación eficaz que le proteja de la inevitable irrupción pulsional.

Lo que nos revela Edipo es que más allá del acatamiento de la ley introducida por el padre, más allá de lo que a partir del significativo primordial puede ser representado, está la nada, la alucinación o el delirio, el instinto de muerte, la energía pulsional que resulta

³⁶⁸ Lacan J., op. cit., p. 454

destruktiva e imposible de ligar por lo inconmensurable de su fuerza. El modo en que esta experiencia traumática y subjetiva hace posible su simbolización, es gracias a la articulación de una experiencia íntima – la de su propia historia- que liga, a su vez, con la integración intersubjetiva de un mito que muestra su eficacia por ser universal.

*...¿Qué está en juego en un fenómeno alucinatorio? Ese fenómeno tiene su fuente en lo que provisoriamente llamaremos la historia del sujeto en lo simbólico. No sé si mantendré siempre esta conjunción de términos, ya que toda historia por definición es simbólica.*³⁶⁹

El discurso delirado del psicótico consigue enarbolar un relato, que de alguna manera le sostiene y atrapa en la red significante. De no ser así, la persecución y la destrucción, no cristaliza hasta terminar por arrasar completamente al individuo.

Resumiendo, destacamos como las principales aportaciones de Lacan:

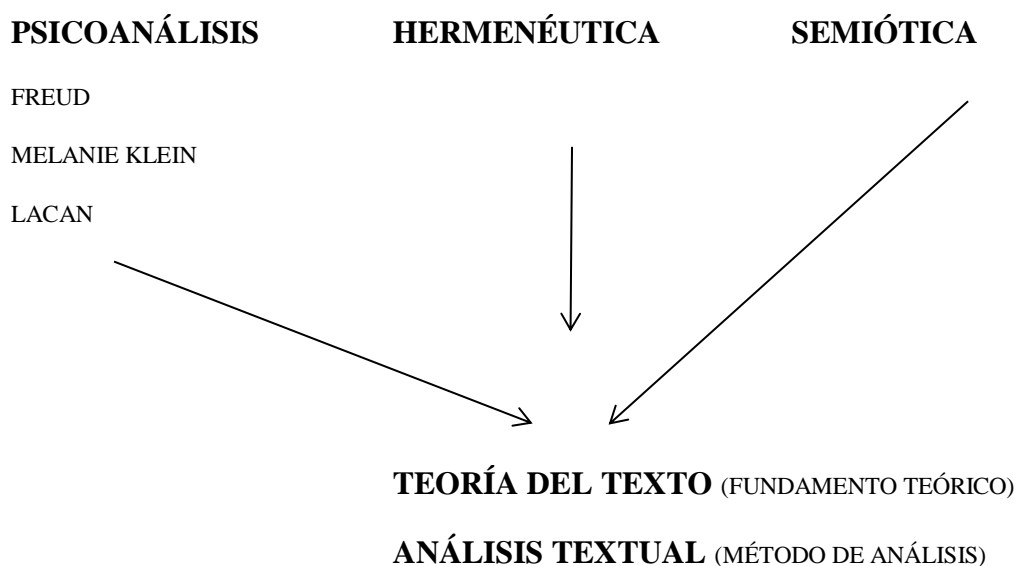
- 1.- El mecanismo de la forclusión como negación o exclusión radical, a diferencia de la represión neurótica o la escisión.
- 2.- Por oposición al principio del placer que rige la relación objetal basada en el deseo, en la ligazón libidinal, en la psicosis la pulsión conduce al goce: una forma de expresar un más allá del placer, sin la contención del significante, es decir, sin límite.
- 3 En la psicosis falta la Represión Primaria: momento fundacional del Sujeto del Inconsciente.
- 4.- La importancia del nombre del Padre: que retoma del Edipo Freudiano, añadiéndole la aportación de la lingüística estructural y del Lenguaje.
- 5.- El desarrollo del concepto de posición esquizoparanoide de Melanie Klein: Según Lacan, el yo que se forma en el estadio oral no es quien toma la palabra. En el yo oral no hay sujeto de la enunciación, es un yo imaginario.
- 6.- Predominio de la función imaginaria en el psicótico para Lacan, Narcisismo primario en Freud, y predominio de la lógica identificatoria (introyectiva, proyectiva) en Melanie Klein.

³⁶⁹ Lacan J., op. cit., p.25

7 NUESTRO SUPUESTO: LA TEORÍA DEL TEXTO

En el capítulo sobre *Revisión de la teoría*, de la presente investigación, hemos desarrollado en profundidad los diferentes movimientos interpretativos que constituyen la base de nuestro supuesto teórico.

En la recopilación de las diferentes corrientes psicoanalíticas, con los postulados freudianos como principal referencia, insertamos, asimismo, los principios teóricos recogidos sobre lingüística, antropología estructural, hermenéutica y semiótica, conformando el eje troncal de nuestra teoría, sobre la que, a su vez, se sustenta nuestro método de análisis, el Análisis Textual.



La Teoría del Texto se basa en la experiencia que surge del psicoanálisis, y aunque la totalidad de los conceptos no están explícitos en el mismo, sí son deducibles, como veremos a continuación.

El psicoanálisis, tiene aquí un destino más amplio: constituirse en una teoría textual con mayor repercusión de análisis. La Teoría del Texto, contemplada como un desarrollo posible del psicoanálisis, se convierte en una teoría cuyo objeto de análisis son *los textos*, ofreciendo una justificación teórica que abre la posibilidad de analizar un texto de cualquier tipo, onírico, mítico o clínico, así como textos pertenecientes a diferentes registros artísticos, bien sean audiovisuales, literarios, pictóricos, etc.

Una Teoría del Texto que pretende ser algo más que una Teoría del Lenguaje, en la que el texto es considerado, además de un instrumento comunicativo, un acto, que a través de su materialidad se convierte en un objeto concreto de análisis del inconsciente.

A diferencia de otras teorías del lenguaje, lo que la Teoría del Texto pone de relieve, es el hecho de considerar *el texto* como la forma empírica que toma la subjetividad humana conformando el ámbito de la cultura, es decir, como aquellas formas, lugares o estructuras, en las que los sujetos se realizan, plasmando y elaborando ahí, su experiencia.

*El objeto empírico del psicoanálisis es el texto. El texto es concebido como la manifestación de la subjetividad humana ¿qué demuestra que hay psique? Que hay subjetividad, los textos.*³⁷⁰

Los textos estarían constituidos, entonces, por una parte estructural y por una ineludible, y sustancial, parte experiencial. Es decir, la Teoría del Texto atiende también a su materia, de la que no se ocupa la semiótica, siendo ésta determinante en la relación del texto con el sujeto.

La teoría general del lenguaje debe ser también teoría de la experiencia humana del lenguaje. Lo que exige no sólo la consideración de esas estructuras semióticas que son los discursos, sino también de esos otros ámbitos que constituyen las hablas en su manifestación más radical...

*...Pues la experiencia, por serlo, es siempre individual.*³⁷¹

Se trata de que los signos, en la medida en que están presentes en el texto, se materialicen, emerjan, se incorporen y se articulen como relato, es decir, que el relato introduzca al sujeto de la experiencia – individual y único - en el texto, lo que nos introduce en una nueva dimensión del lenguaje.

³⁷⁰ Seminario 2000/2001

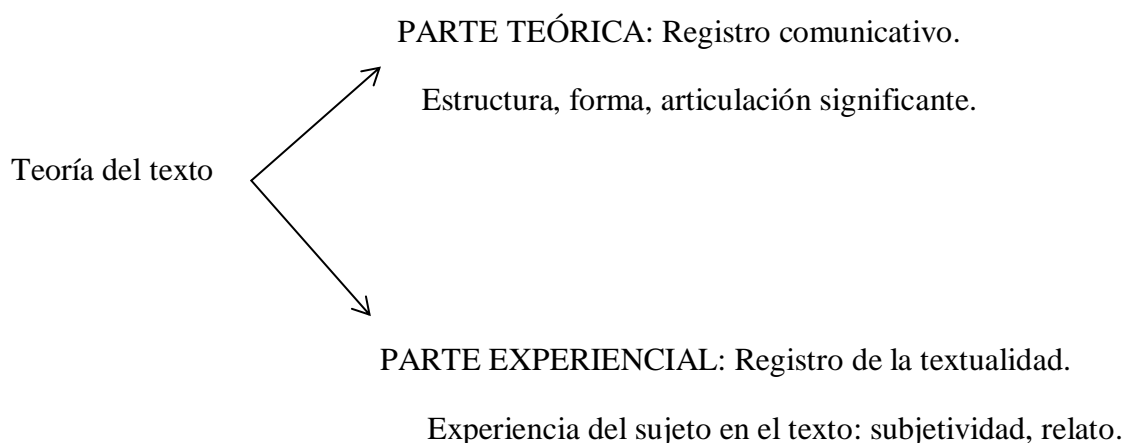
³⁷¹ González Requena, J. (1996) “El texto: Tres registros y una dimensión”, *Trama y Fondo*, nº1, Madrid, p. 8.

*Llegamos a la puerta de acceso a otro registro del lenguaje que escapa a las exigencias de eficacia social que caracterizan al orden comunicativo: la cuestión del sujeto.*³⁷²

El individuo, en tanto que habla, realiza los signos que utiliza, los materializa en su acto de habla cuyo gesto constituye un registro diferente. Este acto, que se materializa en la función signifiante y que aporta una cierta cualidad al signo, constituye el objetivo analítico del que se ocupa la Teoría del texto, reconociendo en su justa dimensión, la importancia del mismo más allá de la consabida función que desempeña el orden comunicativo.

De este modo, a la lengua - registro comunicativo – protagonizado por la articulación del signo signifiante, le sumamos un registro diferente protagonizado por la dimensión que únicamente introduce el sujeto: el registro de la textualidad, como una nueva dimensión en la que se reconoce la experiencia que el sujeto hace en el texto.

*Escribir, leer, he aquí dos operadores del lenguaje que escapan al registro comunicativo –pues son bien diferentes a la codificación y a la decodificación, los operadores comunicacionales. Dos operadores que actúan sobre el discurso, pero en la medida en que apelan en él a otro registro que no es el del mensaje –el de la comunicación- sino, permítasenos utilizar así esta palabra, el de la textualidad.*³⁷³



³⁷² Gonzalez Requena, J. (1986) “Qué se puede hacer con ese objeto llamado texto”, *Utopías*, Vol. I, nº4, Valencia, p. 30.

³⁷³ González Requena, J. (1986) “¿Qué se puede hacer con ese objeto llamado texto?” *Utopías*, Vol. I, nº4, Valencia, p. 31-32.

Lo que proponemos es una Teoría General del Texto que pueda dar cuentas de la experiencia del sujeto, de la singularidad de su experiencia, en un lenguaje que se encuentra sometido a dos registros diferentes.

*Ahora bien, en uno u otro nivel se trata de un mismo lenguaje, aunque sometido a dos registros diferentes: el de la circulación – y la comunicación – en un caso, y el de la producción en el otro.*³⁷⁴

7.1 EL TEXTO

El texto, como venimos señalando, no es un acto expositivo de carácter meramente informativo, el texto, además, promueve una experiencia que afecta tanto al emisor como al lector, constituyendo por lo tanto un campo de experiencia.

*Texto: su lectura busca hacer una experiencia.*³⁷⁵

El texto articula los signos de manera que abre un ámbito de experiencia en el que se hace posible la emergencia de la subjetividad, es decir, abre un espacio donde emerge la diferencia introducida por el sujeto. En esa estructura formal el sujeto articula su experiencia, entretejiendo una compleja estructura formada por aspectos semióticos e imaginarios, como una trama.

*Un texto está compuesto de signos, sin duda, pero de signos materializados por el trabajo del cuerpo que los pronuncia o escribe y que, en ellos, deja su huella.*³⁷⁶

Es una experiencia de articulación simbólica de la experiencia diferenciada, subjetivada. El texto, lugar que se materializa entre el código y la experiencia real, constituye el punto de fisura y vértigo en el que el sujeto intenta ser.

La fisura que hace vivir los signos como algo hueco, y los significados como encubridores, se resuelve en el texto, donde el signo despliega todo su potencial operativo, haciendo posible la tarea religadora.

³⁷⁴ González Requena, J. (1986) “¿Qué se puede hacer con ese objeto llamado texto?” *Utopías*, Vol. I, nº 4, Valencia, p. 30-31

³⁷⁵ González Requena, J. (1998/99), Seminario de Doctorado *El Análisis textual. Teoría y metodología*, Facultad de Ciencias de la Información, UCM.

³⁷⁶ González Requena, J. (2000) “Del discurso al texto”, Vol. 3. “Del análisis a la lectura: El texto” *El ser de las imágenes*, Memoria de Cátedra 2000. Edición: gonzalezrequena.com, 2013.

*El signo vale, después de todo, en su dimensión más radicalmente operativa, por la función que predica a un objeto que constituye*³⁷⁷

Lo propio de un signo, según nos recuerda Levy Strauss³⁷⁸ en su *Antropología Estructural*, es señalar la relación existente entre un significante –un sonido lingüístico– y un significado –cierto segmento del mundo– que, efectivamente, designa. Por eso, podríamos avanzar que todo símbolo tiene que ser un significante, por supuesto, pero no sólo eso.

El símbolo es otra cosa, adquiere una importancia radical en la Teoría del Texto, es aquello que perfectamente puede escapar al significante, algo que puede ser, o no ser convocado.

*Y lo propio del símbolo –esto es, después de todo, lo que se le escapa–, es otra cosa: algo que funda, en el campo de lo real, algo que, antes de su irrupción, no existía.*³⁷⁹

El símbolo, más que definir lo que ya hay en la realidad, en el lenguaje, como hace el signo, funda dando un sentido a algo nuevo. Nombra, y para ello debe necesariamente introducir un relato.

*El símbolo, para serlo, debe ser narrativo: en el campo, siempre azaroso, de lo real, debe introducir una cadena de sentido que genere una causalidad necesaria allí donde, por sí misma, no puede existir.*³⁸⁰

Según la Teoría del Texto, podríamos contemplar el texto como el aspecto material del yo. Tanto es así, que la polaridad necesaria del yo, el sujeto del inconsciente que es el sujeto deseante, nace en tanto se construyen espacios en los que pueda emerger este yo, en los que pueda construirse la subjetividad, entendiendo ésta como deseo articulado. El texto es el ámbito de la experiencia en la que el sujeto se conforma.

El inconsciente – y con él ese sujeto del inconsciente que es, a la vez, tanto el sujeto de la enunciación como el sujeto del deseo – nace en tanto que se construye, incluso físicamente, esa topología textual (...). Un espacio simbólico en el que han de articularse los lugares en los que se ancla la subjetividad...

³⁷⁷ González Requena, J. (1996) “Texto artístico, espacio simbólico”, *Trama y Fondo*, nº 9, Madrid, (2000), p. 25

³⁷⁸ González Requena, J. (2002) “La eficacia simbólica”, *Trama y Fondo*, nº 26, Madrid, 2009, p. 27

³⁷⁹ González Requena, J. (1996) “Texto artístico, espacio simbólico”, *Trama y Fondo*, nº 9, Madrid, (2000), p. 27

³⁸⁰ González Requena, J. (2002) “La eficacia simbólica”, *Trama y Fondo*, nº 26, Madrid, (2009), p. 27

Y es que la experiencia es precisamente aquello que resulta imposible de representar en un signo concreto, que no puede articularse como significación. Más no por ello, esa cualidad experiencial debe ser excluida, pues constituye la magnitud tensional, que en un discurso teórico o en otro texto de cualquier tipo, en el fondo, lo genera.

*...El texto, además de ser definido como la realización de las virtuosidades de un sistema semiótico, es también un espacio donde otras cosas se manifiestan imponiendo su resistencia a lo que en él es significación discursiva. El texto, además de depósito de significación, debe ser concebido como el espacio de ese encuentro con ciertas imagos, deseables e indeseables, que confrontan nuestro deseo y que resultan en sí mismas inarticulables.*³⁸¹

7.2 LOS TRES REGISTROS DEL TEXTO: SEMIÓTICO, IMAGINARIO Y REAL

La Teoría del Texto se inspira en la teoría lacaniana de los tres registros: imaginario, semiótico y real, en los cuales, suponemos, se configura el sujeto en su interacción con el texto. Por este motivo, los tres registros sólo pueden ser definidos de una forma estrechamente interrelacionada entre sí.

*Las regiones de la teoría del texto serán por tanto los registros en las que se configura la relación (o la presencia) del sujeto con el texto.*³⁸²

El sujeto se configura en el terreno de lo imaginario mucho antes que en el de la palabra, como resultado del procesamiento de las primeras experiencias perceptivas y sensoriales del bebé. La imagen es concebida como un principio de organización especular que organiza y ofrece a la conciencia un primer patrón de reconocimiento del mundo estimular.

*Ontogénicamente la imagen precede a la palabra, refiriéndonos a la construcción de la subjetividad. La subjetividad se construye antes en el terreno de la imagen que en el de la palabra. Por eso la Teoría del texto comienza por ahí, por la imagen.*³⁸³

³⁸¹ González Requena, J. (1992/93) "Emergencia de lo siniestro" *Trama y Fondo*, nº 2, Madrid, (1997), p.68

³⁸² González Requena, J. (1996) "El texto: Tres registros y una dimensión", *Trama y Fondo*, nº1, Madrid, p.12

El imaginario es un registro que podemos definir a partir de la teoría freudiana del yo, situándolo en una fase primaria, pre-edípica, anterior a la aparición del yo, en la que se funda el sujeto del deseo en tanto vinculado a la imagen externa del otro. Es decir, nace en primer lugar un yo esencialmente imaginario, el cual obedece a un proceso que responde a las leyes de la pura imagen, en cuanto tal. Este yo imaginario va a servir al niño para establecer una primera diferenciación entre el yo –especular- y todo lo que queda fuera del mismo. Con esta primitiva diferenciación va a comenzar a discriminar los estímulos que vienen de fuera, de los que proceden de su interior.

La madre, como primer objeto o patrón estimular reconocido por el niño, actúa en un principio como un yo externo, en cuya imagen el niño va a ir configurando un primitivo yo imaginario, extremadamente frágil, concebido como la vivencia plena de placer y protección que le otorga la presencia de la imagen maternal.

*El yo, por ese carácter prematuro, se configura sobre una imagen especular, propiamente imaginaria, carente de todo fundamento interno.*³⁸⁴

El rostro de la madre constituye la imagen que soporta el núcleo de la experiencia de placer, por lo que la consideramos algo más que una imagen, la llamamos, Imago Primordial.

*Se trata de la dialéctica de lo imaginario: el esplendor del otro-Todo-Objeto, la plenitud del placer y la vivencia de integración.*³⁸⁵

A esta primera imagen corresponde la Gestalt del primer objeto, como origen imaginario del deseo, a la que habrá de anclarse toda la posterior construcción de la subjetividad –de aquí la complejidad del proceso, por lo especular de su origen. El yo surge, como decimos, por identificación en la imago del otro, es decir, absolutamente confundido en ella, bien podemos decir, alienado. Este estado es el que Freud identifica como Narcisismo primario, introduciendo la idea de que en este estado todavía no existe sujeto, pues no se ha dado aún la diferenciación objeto/sujeto.

*Si somos precisos, deberemos afirmar que no existe todavía, propiamente, sujeto, pues el sujeto se constituye a partir de la carencia del objeto (sujeto es el que carece de objeto, el que lo desea), mientras que el narcisismo primario excluye toda carencia.*³⁸⁶

³⁸³ González Requena, J. (1998/99), Seminario de Doctorado *El Análisis textual. Teoría y metodología*, Facultad de Ciencias de la Información, UCM.

³⁸⁴ González Requena, J. (1996) “El texto: Tres registros y una dimensión”, *Trama y Fondo*, nº1, Madrid, p.19

³⁸⁵ González Requena, J. (1996) “El texto: Tres registros y una dimensión”, *Trama y Fondo*, nº1, Madrid, p. 18

La mirada del niño al rostro de la madre constituye la primera imago, a partir de la cual puede comenzar a configurar, a ordenar el mundo. De este modo, la percepción de los sentidos procuran los primeros estímulos diferenciadores del fondo, de lo real, conformando su realidad primera.

La Buena Forma a la que todo placer, todo cese de la excitación y de la angustia está asociado, o bien su ausencia y, con ella, el retorno de la angustia y el caos que ahora cobra la forma informe del Fondo: ese fondo oscuro que emerge devastador cuando la Figura, y su resplandor, han desaparecido.³⁸⁷

Esta realidad originaria, previa a la imagen de la madre como tal, es en la que se constituye y confunde el niño en los orígenes. Ofrece un primer patrón diferencial del tipo todo-nada, en el cual “el todo” es asociado al placer y a la presencia de la Imago, y su ausencia a todo lo relacionado con la ansiedad de separación y la experiencia de caos. De este modo la figura de la madre, va a tener el poder omnipotente de hacer cesar la angustia de desintegración que genera ese fondo que percibe tras ella y que llamamos Lo Otro, a diferencia de El Otro simbólico.

*Esa Figura que eclipsa el fondo hace posible, o bien su ausencia, el reinado aciago de lo Otro, del Fondo sin figura, y con él la angustia generada por la amenaza de desintegración; es decir, lo informe, lo Real*³⁸⁸

Ese fondo que se desmarca tras la figura/imagen de la madre es lo real que aparece, por lo tanto, como una experiencia incompatible con la imagen de la omnipotencia que constituye el sustrato del omnipotente narcisismo originario. Lo real y lo imaginario se sitúan aquí en posiciones antagonistas e inarticulables, obedeciendo, claro está, a una lógica primaria de tipo imaginario. El orden de la palabra vendrá más tarde para articular ambos registros.

*Antes de que el lenguaje haya aparecido para la cría humana, los registros de lo imaginario y lo real se instalan como dos estados mutuamente excluyentes.*³⁸⁹

Este yo imaginario, de cierre narcisista, al dejar fuera de todo reconocimiento aquello que no discrimina como experiencia reconfortante y placentera, protege al niño de todo saber angustioso sobre lo real, pero no sólo de los estímulos sentidos como peligrosos

³⁸⁶ González Requena, J. (1996) “El texto: Tres registros y una dimensión”, *Trama y Fondo*, nº1, Madrid, p. 20

³⁸⁷ González Requena, J. (2010) “Lo Real”, *Trama y Fondo*, nº29, Madrid, p. 16

³⁸⁸ González Requena, J. (1996) “El texto: Tres registros y una dimensión”, *Trama y Fondo*, nº1, Madrid, p. 18

³⁸⁹ González Requena, J. (2010) “Lo Real”, *Trama y Fondo*, nº29, Madrid, p. 16

procedentes del exterior, sino también de aquellos aspectos pulsionales que son sentidos como amenazantes desde el interior del propio cuerpo.

El poder de la Imago primordial para ocultar el fondo de lo real con su deslumbrante brillo. Pero no debe olvidarse que ese ocultamiento no lo es tan sólo del fondo, es decir, de lo real exterior, sino, simultáneamente, de lo real interior –del Ello, en suma.³⁹⁰

Lo real queda fuera de toda configuración, de todo orden y de todo entendimiento posible para el yo, lo que no excluye, sin embargo, su existencia.

De modo que lo real sigue ahí fuera. Pero sobre todo, atendamos ahora a la otra cara de la cuestión, lo real sigue ahí dentro, como eso real que el sujeto mismo, en tanto individuo, es. Y por tanto, en la pulsión violenta que lo habita.³⁹¹

Más tarde, el niño discrimina el habla de la madre, ella pone nombre a los primeros objetos asociados a los significantes que los nombran, configurando una red de significantes con los que el niño va a ir introduciéndose en la realidad.

Podemos definir la realidad, por oposición a lo Real, como el espacio amueblado de objetos, en los que el Yo se acomoda: objetos recortados por el significante y dotados de gestalt.³⁹²

Nace así una segunda configuración de la realidad, dotando de palabras a los objetos a los que da densidad. Sobre las imágenes que el bebé siente y percibe, actúa ahora un agente lingüístico, comunicativo, que de alguna manera sobrevive a lo efímero de la imagen y sostiene su particular significado. Podemos decir que, entonces, nace el yo semiótico.

De la superposición del yo imaginario y del yo semiótico nace el Yo propiamente dicho.³⁹³

Un aspecto semiótico que se superpone e interactúa, repetitivamente bajo un código de aprendizaje, con las imágenes del mundo objetual. Una función que se inserta en la imaginaria y que opera como codificador/descodificador de los significados. El bebé,

³⁹⁰ González Requena, J. (2010) “Lo Real”, *Trama y Fondo*, nº29, Madrid, p. 16

³⁹¹ González Requena, J. (2010) “Lo Real”, *Trama y Fondo*, nº29, Madrid, p. 24.

³⁹² González Requena, J. (1996) “El texto: Tres registros y una dimensión”, *Trama y Fondo*, nº1, Madrid, p. 22

³⁹³ González Requena, J. (1996) “El texto: Tres registros y una dimensión”, *Trama y Fondo*, nº1, Madrid, p. 21

entonces, comienza a participar en los procesos comunicativos, sin inscribir, en un primer momento, la huella de la subjetividad.

*Esto es, después de todo, un significante: algo que puede repetirse. El sistema semiótico encuentra su fundamento en esa repetibilidad —y por ello mismo, también, en la transmisibilidad, la comunicabilidad que hace posible.*³⁹⁴

Según nuestro postulado hace falta algo más allá de la correcta articulación de los registros imaginario y semiótico para que el niño se constituya, pues el ámbito de lo real queda, en esta unión primera, fuera de toda posible consideración. Hace falta el corte simbólico que haga posible el reconocimiento y la aceptación de la existencia de lo real.

Y es que, no sólo hace falta una palabra que sobreviva a la invasión y el protagonismo omnipotente de la imagen, hace falta una palabra verdadera, que como veremos más adelante tiene estructura de promesa. En la constitución del sujeto se hace necesaria la inserción de una dimensión que esté más allá de la enunciación semiótica, pues ésta, la semiótica, es necesaria pero no suficiente.

*Pues bien, a esa dimensión que así nace, por obra de la palabra, desencadenada por el acto mismo de la enunciación, corresponde bien el nombre de dimensión simbólica — una dimensión del Lenguaje, en todo caso, diferente a su dimensión semiótica.*³⁹⁵

La Teoría del Texto que proponemos concibe el texto, por lo tanto, configurado en tres registros — imaginario, semiótico y real - y una dimensión — la simbólica- que recoge y articula la experiencia subjetiva del sujeto.

*La Teoría del Lenguaje no debe conformarse sólo con una teoría de la significación —es decir, como una semiótica-, sino también como una teoría de la experiencia del sujeto en el lenguaje, es decir, como una Teoría del Texto.*³⁹⁶

La problemática de la Teoría del texto comienza, a partir de aquí, con el intento de esclarecer lo que significa, lo que incluye y lo que deja fuera, un lenguaje-signo, una metáfora o un símbolo, con el objetivo de descifrar el enigma del sentido de lo representado, así como la implicación eficaz del mismo en la construcción de la subjetividad.

³⁹⁴ González Requena, J. (1996) “El texto: Tres registros y una dimensión”, *Trama y Fondo*, nº1, Madrid, p. 11

³⁹⁵ González Requena, J. (1996) “En el Principio fue el Verbo. Palabra versus Signo” *Trama y Fondo*, nº 5, Madrid, (1998), p. 22

³⁹⁶ González Requena, J. (1996) “El texto: Tres registros y una dimensión”, *Trama y Fondo*, nº1, Madrid, p. 9

*Tres registros en los que se configura la relación, y la presencia del sujeto, con el texto: Lo imaginario, lo semiótico y lo real: lo que el texto se resiste a su reconocimiento, a su imaginariedad y a su significabilidad. Lo que está más allá de toda forma, de toda imago y de todo significante.*³⁹⁷

7.3 EL ORDEN SIMBÓLICO

La palabra, en tanto es enunciada por un sujeto, se convierte en algo más que un signo.

Atravesando las otras tres dimensiones, las imagos, la materia de lo real, y toda la serie de signos, la palabra pronunciada es una experiencia que apunta al entramado del relato simbólico, y en tanto tal, actúa como mediador eficaz en la constitución del sujeto, constituyendo una experiencia subjetiva e irrepetible, o lo que es lo mismo, simbólica.

*...Esa es, precisamente, la dimensión de lo simbólico –vale decir, la dimensión misma de la subjetividad: una suerte de cuarta dimensión que cristaliza por un determinado modo de atravesamiento de las otras tres.*³⁹⁸

El orden del relato simbólico supone la introducción de la subjetividad, dimensión que transforma la teoría del lenguaje en una teoría del habla.

Ese patente combate entre los signos, las imagos y la materia real devuelve, con una intensidad extraordinaria, esa interrogación de que les hablo y que constituye la auténtica experiencia de la subjetividad...

El texto es un lugar simbólico porque en él se produce, o reproduce, el relato de una experiencia real vivida.

...Y digo experiencia de subjetividad, y no sólo experiencia, porque para que hubiera experiencia hubiera bastado, sin más, el choque con lo real. Pero en tanto ese trozo de lo real está organizado como texto, articulado por una serie de signos y configurado por una serie de imagos esa experiencia real deviene subjetiva...

³⁹⁷ González Requena, J. (2000) “Del discurso al texto”, Vol. 3. “Del análisis a la lectura: El texto” *El ser de las imágenes*, Memoria de Cátedra 2000. Edición: gonzalezrequena.com, 2013.

³⁹⁸ González Requena, J. (2015) *En torno a la quemadura. Teoría del Texto versus Teoría de la Comunicación*, Raúl Eguizabal, Ed: Metodologías I, Editorial Fragua, Madrid, p. 131

Lo consideramos como espacio simbólico porque constituye el lugar donde la palabra afronta lo real, y por lo tanto, el reconocimiento de su existencia. El sujeto formula una interrogación en el texto y, con ello, la diferenciación por la palabra.

*...Pues si lo real coexiste con los signos y con las imagos, si estos no pueden reducirlo y hacerlo desvanecerse, la interrogación dramática sobre el ser del sujeto frente a lo real emerge de manera inevitable. Esa es la dimensión de lo simbólico.*³⁹⁹

*La palabra que nombra, o cualquier otro signo o gesto organizado como texto, es decir, capaz de simbolización, introduce, en el mismo momento de su enunciación, una diferencia en lo real*⁴⁰⁰.

*La palabra, en tanto nace, nace diferenciándose de lo real: en su diferencia respecto a lo otro, a lo real.*⁴⁰¹

La Teoría del Texto, en la medida en que reconoce la presencia del sujeto, es una teoría del relato de lo simbólico, que abre una nueva dimensión en el ámbito del lenguaje.

*Pues bien, a esa dimensión que así nace, por obra de la palabra, desencadenada por el acto mismo de la enunciación, corresponde bien el nombre de “dimensión simbólica” - una dimensión del lenguaje, en todo caso, diferente a su dimensión semiótica.*⁴⁰²

7.3.1 LA DIMENSIÓN DEL SUJETO

El texto, concebido como un espacio en el que se puede construir subjetividad, aunque no todo texto la construye, exige, en su caso, introducir esta cuarta dimensión: la dimensión del sujeto, de la que depende la articulación simbólica de las otras tres: imaginaria, semiótica y real. En el texto simbólico está implícita la presencia del sujeto que impone su resistencia, su diferencia, algo así, y nunca mejor dicho, como su propia textura. De modo que, sólo hay texto simbólico en la medida en que la interrogación del sujeto se ve ahí movilizada.

³⁹⁹ González Requena, J. (2015) *En torno a la quemadura. Teoría del Texto versus Teoría de la Comunicación*, Raúl Eguizabal, Ed: Metodologías I, Editorial Fragua, Madrid, p. 131

⁴⁰⁰ Lo que Lacan llamaría la introducción de la *barra significante*, en lo real.

⁴⁰¹ González Requena, J. (1996) “En el Principio fue el Verbo. Palabra versus Signo” *Trama y Fondo*, nº 5, Madrid, (1998), p. 16

⁴⁰² González Requena, J. (1996) “En el Principio fue el Verbo. Palabra versus Signo” *Trama y Fondo*, nº 5, Madrid, (1998), p. 22

Dimensión del sujeto = Dimensión simbólica

La Teoría del Texto y la teoría del sujeto se confunden de manera inevitable. Pues el sujeto, si lo hay, debe sostenerse en esa tensión que surge entre la imago, el significante y lo real.

Por ello reconocemos y concebimos los textos como los ámbitos donde se conforman, donde se producen los sujetos, por lo que estamos conceptualizando una ontología definida en términos materialistas. Y es que el sujeto no sólo forma una parte ineludible del texto, sino que es precisamente la parte que da cohesión a las otras tres.

*Es precisamente la noción de sujeto lo que permite esa integración.*⁴⁰³

7.3.2 LA PROBLEMÁTICA DEL SENTIDO

El sujeto, y con él, el sentido –su propio sentido–, se verifica en esa tensión mantenida entre la imago, el significante y lo real, que se hace evidente en los textos y que, sin embargo, queda excluido del alcance del análisis semiótico.

El sentido es algo que se organiza de un modo que está más allá de la lógica articulable y que tiene que ver con la dirección y organización subjetiva del deseo. Deseo suscitado únicamente tras la pérdida edípica.

El sentido lo es de su deseo, del deseo que resurge de la experiencia de pérdida, vivida y sentida por el sujeto, en la transición edípica.

7.3.3 EL DESEO

La experiencia que sufre el sujeto de esa pérdida fundamental, y el deseo que de ella se deriva, constituye un concepto fundamental de la Teoría del Texto.

*Tal es, por tanto, lo que, con el sentido, aparece en ese más allá de la semiótica y de la significación: (...) el sujeto de experiencia. O si ustedes prefieren: el sujeto del deseo.*⁴⁰⁴

⁴⁰³ González Requena, J. (2000) “Del discurso al texto”, Vol. 3. “Del análisis a la lectura: El texto” *El ser de las imágenes*, Memoria de Cátedra 2000. Edición: gonzalezrequena.com, 2013.

En tanto que la pulsión produce texto podemos identificarla como deseo. Esto es entonces el deseo: experiencia que, porque puede escribirse, logra articularse, siendo precisamente este gesto tan productivo como enunciativo, lo que hace diferente la experiencia del deseo –desde luego no carente de dificultades y obstáculos, pero humanamente articulable- de la siniestra experiencia pulsional, que sometida a una lógica primaria de descarga, hace imposible la articulación de ningún relato.

El deseo se despliega porque se demora, mientras que la pulsión, en tanto energía desorganizada, es descarga sin control, sin ligazón al entramado... edípico.

7.4 EL RELATO EDÍPICO

El relato edípico es contemplado como una trama que organiza la pulsión, es decir, como un relato simbólico que, por serlo, ofrece al sujeto una estructura eficaz en torno a la cual poder reestructurar y dar un sentido a su experiencia, como decimos, a su deseo.

*La eficacia simbólica no es, sin más, la eficacia de los signos; es, por el contrario, la eficacia de los signos encarnados en palabras proferidas en el momento justo, vívidamente dadas en un acto de donación simbólica. Palabras que valen no por la significación de los signos que contienen, sino por formar parte de un relato que se ofrece como matriz temporalizada de sentido para el sujeto y, en esa misma medida, como vía para configurar su deseo.*⁴⁰⁵

La metáfora paterna en el relato edípico, en tanto forma que toma la palabra simbólica otorgada por el padre, adquiere un papel fundamental, pues la suya, su palabra, cicatriza la herida experimentada por la pérdida, ofreciendo un sentido al dolor.

*Sólo sutura el símbolo, y el símbolo es la palabra que viene del padre.*⁴⁰⁶

Todo empieza con la irrupción del padre, cuando éste pone fin a la estrecha relación dual con la madre. El padre es, pues, quien provoca la pérdida de la lógica imaginaria.

⁴⁰⁴ González Requena, J. (1996) “El texto: Tres registros y una dimensión”, *Trama y Fondo*, nº1, Madrid, Los 3 registros del texto, p. 4

⁴⁰⁵ González Requena, J. (2002) “La eficacia simbólica”, *Trama y Fondo*, nº 26, Madrid, (2009), p. 30.

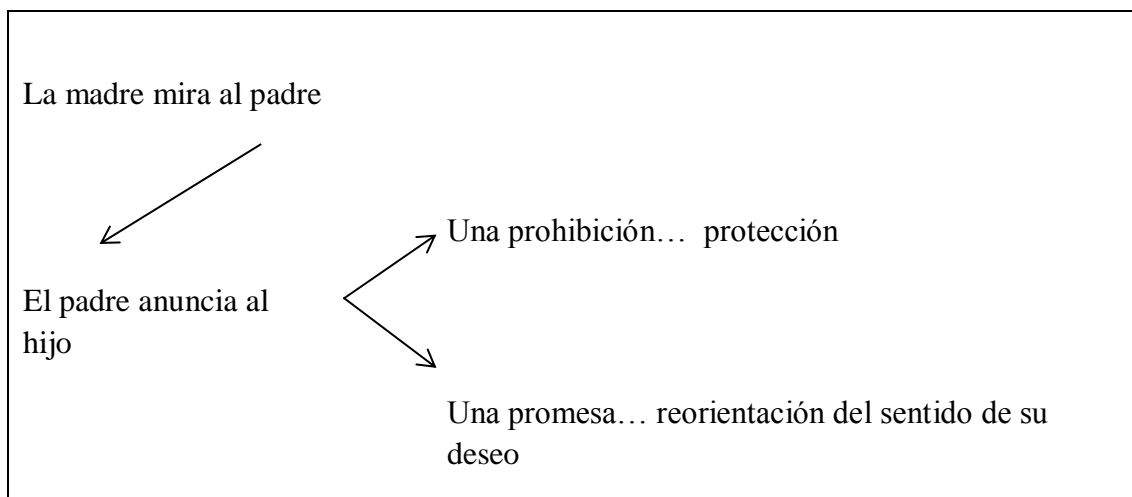
⁴⁰⁶ González Requena, J. (1992) *Eisenstein, lo que solicita ser escrito*, Edit. Cátedra, Madrid, (2006)

*La prohibición es la ley del deseo. El tabú. El primer tabú es la madre, la prohibición más fecunda.*⁴⁰⁷

Edipo representa el relato de una situación altamente conflictiva y compleja para el ser humano, que culminará, sin embargo, con un importante avance en la evolución y en la constitución del sujeto. El proceso edípico requiere, por una parte, de la renuncia del niño a su objeto de deseo, o más bien, de un gesto de renuncia hacia esa imagen narcisista primordial que caracteriza el tipo de relación pulsional mantenida con el primer objeto.

*Ella sigue siendo, todavía, esa imago de sí en la que se reconoce como forma plena y plenamente satisfactoria. De manera que su relación con ella no es todavía una relación deseante –caracterizada por la disociación entre el sujeto y el objeto –sino, propiamente pulsional.*⁴⁰⁸

La renuncia edípica responde a un esquema de relato mítico; sigue una secuencia que es consecuencia directa de la mirada de deseo de la madre hacia el padre y, en forma estructurada, de la prohibición infligida por el padre que anuncia al niño, a su vez, una promesa.



⁴⁰⁷ González Requena, J. (2000/01), Seminario de Doctorado *El Análisis textual*, Facultad de Ciencias de la Información, UCM.

⁴⁰⁸ González Requena, J. (2006) *Clásico, Manierista, Postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood*. Ed. Castilla, Valladolid, p.543

La función paterna introduce la ley que fuerza a la renuncia del estatus narcisista que supone la pérdida del objeto. Surge entonces el sujeto, siempre y cuando tras la resolución edípica quede algo más que prohibición y pérdida.

*Es un hecho que la caracterización que Freud realiza de la función paterna en el proceso edípico se centra en su función desposeedora –arrebata la madre al niño- y prohibidora, de acuerdo con lo cual introduce La ley que fuerza a la renuncia. Pero no es menos cierto que dota, a esa figura, simultáneamente, de una función positiva: constituirse.*⁴⁰⁹

Por ello los relatos simbólicos introducen una fórmula positiva: haz esto, en lugar de no hagas esto. Freud, en su referencia a Edipo dirá: no debes tomar a tu madre, mientras que el relato simbólico aislado por la Teoría del Texto dirá: tienes una tarea allí afuera, en otra dirección, fundando el deseo y reorientando el sentido del mismo.

La tarea encomendada por el padre en la resolución edípica, viene a ser algo así como la encarnación de la ley simbólica, la cual media, como una metáfora, en el acceso al objeto de deseo.

*El mito introduce sentido en la novela familiar*⁴¹⁰

El padre representa entonces una ley que es introducida en el Edipo y que enuncia fundamentalmente prohibición. Una prohibición, o lo que es lo mismo: una represión, que lejos de representar una castración total, constituye al sujeto de deseo otorgándole un nombre diferente y una tarea suya, única, que sólo él puede realizar. Esa tarea es culturalmente lo que nos transmite el mito de Edipo, la tarea del héroe, universal en lo estructural y diferente en lo experiencial a todo ser humano.

*Para Freud, los deseos reprimidos eran el resultado de la represión de las pulsiones. El nacimiento de la cultura era por eso concebido como el resultado de una represión primordial –la prohibición del incesto.*⁴¹¹

Dicha represión primordial es para Freud el principio del que emerge la cultura en el ámbito social y, según hemos visto en Lacan, funda, además, el inconsciente en el individuo.

⁴⁰⁹ González Requena, J. (2006) Clásico, Manierista, Postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood. Ed. Castilla, Valladolid, p.539

⁴¹⁰ González Requena, J. (2000/01), Seminario de Doctorado *El Análisis textual*, Facultad de Ciencias de la Información, UCM.

⁴¹¹ González Requena, J. (2002) “El Horror y la Psicosis en la Teoría del Texto”, *Trama y Fondo*, nº 13, Madrid, p. 13

La construcción del inconsciente es cultural. El inconsciente es una obra cultural que se construye con símbolos. Edipo es una trama simbólica más que un complejo, y el relato lo figura, lo conforma. El complejo de Edipo modela al ser humano, focalizando la pulsión hacia una madurez genital que da cohesión y sentido a las originarias pulsiones parciales.

*La prohibición edípica no reprime el deseo: reprime la pulsión y, en esa misma medida, la configura como deseo.*⁴¹²

El relato edípico es una estructura temporalizada y simbólica, que va modelando al sujeto.

¿Un mito?

*Desde luego: pero un mito eficaz, productivo, capaz de surcar lo real y configurarlo.*⁴¹³

El relato, para la Teoría del texto, no sólo funda el inconsciente sino que hace que éste pueda ser estructurado como espacio simbólico.

*El relato, no es tan sólo una manifestación discursiva en la que se manifiestan los conflictos inconscientes del niño, sino antes que ello, y en primer lugar, el instrumento textual que permite la construcción del inconsciente como espacio simbólico.*⁴¹⁴

7.5 TEXTO ARTÍSTICO/TEXTO PSICÓTICO

De la prohibición otorgada por el padre lo que queda es la ley, la encarnación de la ley en palabra. Una palabra que hace texto, y que por lo tanto es capaz de construir y sostener un relato. Articular un relato, que aquí utilizamos como sinónimo de texto, es por tanto, como decimos, la tarea, el objetivo constituyente para el sujeto.

Como sostenemos en la hipótesis de nuestra investigación, la Teoría del Texto encuentra una relación de proximidad, más que de oposición, entre el texto artístico y el

⁴¹² González Requena, J. (2006) Clásico, Manierista, Postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood. Ed. Castilla, Valladolid, p. 538

⁴¹³ González Requena, J. (2002) "El Horror y la Psicosis en la Teoría del Texto", *Trama y Fondo*, nº 13, Madrid, p. 20

⁴¹⁴ González Requena, J. (2006) Clásico, Manierista, Postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood. Ed. Castilla, Valladolid, p. 537

texto psicótico, entre la creación artística y la desestructuración psíquica, situándose cerca de la locura, por lo tanto, el territorio de máxima creatividad.

*El arte, como se sabe, es la infuncionalidad comunicativa misma, lleno siempre de ruido, de redundancia, de ambigüedad, de ambivalencia... por no hablar de esos terrenos en los que tan difícil se hace diferenciar el discurso artístico del discurso del loco.*⁴¹⁵

El texto artístico, como el mítico, el místico o el onírico, constituye uno de los máximos exponentes de la función simbólica.

*El objeto artístico es para nosotros el ejemplar privilegiado de esa dimensión del discurso que es el texto, la textualidad, la cara no comunicativa del lenguaje.*⁴¹⁶

Dicha posición privilegiada es ocupada por el texto artístico porque éste obliga a pensar y articular la evocación y el relato de la experiencia individual ante lo real.

*El texto artístico es el lugar donde nuestra contemporaneidad formula, en el ámbito del lenguaje, el desafío del encuentro con lo real... al encuentro con lo rabiosamente singular de la experiencia del sujeto.*⁴¹⁷

Por ello el esfuerzo del arte es el del trabajo de la dimensión simbólica del lenguaje.

*Pensar el fenómeno artístico obliga a pensar aquello que, desde la Enciclopedia, ha sido más insistentemente silenciado en Occidente: llamémoslo la cosa en sí, lo real, o bien, la experiencia. Es decir, la vivencia del sujeto en tanto refractaria al tejido semiótico de la realidad.*⁴¹⁸

La dimensión simbólica está en relación directa con la vivencia experimentada por el sujeto, por lo que ésta atañe inconfundiblemente al registro de la verdad, esencial por lo tanto, en la construcción de la subjetividad.

La cuestión de la verdad no se sitúa en el campo de la objetividad –es decir, en el de la correlación entre los signos y la realidad empírica-: el suyo, por el contrario, es el

⁴¹⁵ González Requena, J. (1996) “Texto artístico, espacio simbólico”, *Trama y Fondo*, nº 9, Madrid, (2000), p. 31

⁴¹⁶ González Requena, J. (1985) “Texto onírico, texto artístico”, *Tekné. Revista de arte*, nº 1, UCM, Vol. 1, p. 114

⁴¹⁷ González Requena, J. (1996) “Texto artístico, espacio simbólico”, *Trama y Fondo*, nº 9, Madrid, (2000), p. 42

⁴¹⁸ González Requena, J. (1996) “Texto artístico, espacio simbólico”, *Trama y Fondo*, nº 9, Madrid, (2000), p. 30

*campo de la subjetividad: el de la correlación de los actos con las palabras que lo prefiguran.*⁴¹⁹

Y es en la compleja articulación de esta dimensión verdadera –la simbólica, en la que reside, desde nuestro punto de vista, el conflicto psicótico; en una experiencia desgarradora, de afrontamiento de lo real, caracterizada por la ausencia del necesario acompañamiento de una palabra simbólica que ciña esa vivencia.

*El sujeto frente a lo real, tal es el lugar del símbolo*⁴²⁰

La psicosis reside en el fracaso de la construcción simbólica, y así, la construcción delirante viene a sustituir una subjetividad que no ha llegado nunca a constituirse.

Experiencia de lo real → Invasión de lo imaginario → Ineficacia de la palabra simbólica →
→ Fracaso de la represión → Abismo semiótico o psicosis

*La realidad puede llegar a ser un abismo semiótico, que si no se ancla simbólicamente estalla en la psicosis.*⁴²¹

El fracaso en la construcción de la subjetividad se debe al fracaso del proceso edípico, si no hay realización edípica no hay prohibición, lo que conlleva graves consecuencias para la constitución del inconsciente y del sujeto, que es lo mismo.

La psicosis... fracaso neto de la función represora. En su ausencia no tiene lugar la construcción del inconsciente como espacio simbólico ni, por tanto, la constitución misma del deseo y del sujeto. Lo que en el límite podría ser formulado así: en el

⁴¹⁹ González Requena, J. (2006) Clásico, Manierista, Postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood. Ed. Castilla, Valladolid, p. 555

⁴²⁰ González Requena, J. (1996) “Texto artístico, espacio simbólico”, *Trama y Fondo*, nº 9, Madrid, (2000), p. 43

⁴²¹ González Requena, J. (1998/99), Seminario de Doctorado, Facultad de Ciencias de la Información, UCM.

*psicótico no ha tenido lugar esa función estructuradora de la subjetividad que es el producto del atravesamiento del proceso edípico.*⁴²²

No hay deseo reorientado por lo que no hay relato posible, sólo pulsión desnuda, locura. En el texto psicótico, las palabras no logran engarzarse para contener, organizar y hacer relato de la experiencia, porque carecen de fuerza suficiente para representar la brutal irrupción pulsional que emerge en su realidad.

*La trama edípica defiende al hombre de la psicosis. Psicosis ≠ Edipo, son términos opuestos. El yo se produce por escisión de la imago primordial.*⁴²³

Sin la diferenciación de la imago, la incapacidad para renunciar a la imagen de completud y omnipotencia es total, el niño gravita loco, pulsionalmente, en el espacio imaginario de la madre.

*Psicosis: abismo que se abre entre la imago primordial y el inmediato caos que se percibe detrás*⁴²⁴.

Y así, bajo esa experiencia de arrasamiento imaginario, no hay en el individuo una escena primaria reprimida. Terriblemente dolorosa, pero que hubiese guardado para siempre en su fuero interno –inconsciente- como resultado del relato edípico introducido, donado, por el padre.

La palabra verdadera. Palabra que procede del goce y sobrevive a él.

*El niño, entonces, elabora, simboliza la Escena Primordial en su sueño. La cifra en su interior.*⁴²⁵

En el psicótico no hay nada tras ese avasallamiento imaginario que invade su psiquismo, ni tras la amalgama semiótica con la que se confunde y se manifiesta.

*En lugar de secreto hay un extraordinario vacío.*⁴²⁶

⁴²² González Requena, J. (2006) Clásico, Manierista, Postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood. Ed. Castilla, Valladolid, p. 540

⁴²³ González Requena, J. (2000/01), Seminario de Doctorado *El Análisis textual*, Facultad de Ciencias de la Información, UCM.

⁴²⁴ González Requena, J. (1998/99), Seminario de Doctorado, *El Análisis textual. Teoría y metodología*, Facultad de Ciencias de la Información, UCM.

⁴²⁵ González Requena, J. (2002) “El Horror y la Psicosis en la Teoría del Texto”, *Trama y Fondo*, nº 13, Madrid, p. 28

⁴²⁶ González Requena, J. (2000/01), Seminario de Doctorado *El Análisis textual*, Facultad de Ciencias de la Información, UCM.

El texto psicótico rebosa verdad, toda la verdad, pero desorganizada, porque no hay función represora ni metáfora posible. Por eso el discurso psicótico no se parece en nada a un relato, pues la subjetividad, que sólo puede ser construida a través de un relato simbólico, en la psicosis no es posible, dado que está ausente la herramienta básica para su construcción: EDIPO. No ha habido Ley que prohíba el acercamiento, la invasión de lo real, ni la donación de una palabra que hubiese dotado de sentido al deseo.

La experiencia del psicótico ha sido arrasada por lo real, encontrándonos con un discurso roto, desestructurado e ininteligible, no por ello descargado del dolor que indica que la contención hacia el goce -siniestro, falla.

*Pues si lo real coexiste con los signos y con las imagos, si estos no pueden reducirlo y hacerlo desvanecerse, la interrogación dramática sobre el ser del sujeto frente a lo real emerge de manera inevitable.*⁴²⁷

El signo simbólico que sutura la herida, es lo que falta al psicótico.

*Lo real no es transparente sino esencialmente opaco y por ello mismo es necesario una operación que lo vuelva inteligible: es aquí donde el lenguaje desempeña su papel fundador....*⁴²⁸

*La definición misma de lo real caracteriza entonces el delirio: Lo que en el texto se resiste a su reconocimiento y a su inteligibilidad, a su imaginariedad y a su significabilidad. Lo que está más allá de toda forma, de toda imago y de todo significante. Lo real.*⁴²⁹

Una palabra eficaz que ordene su mundo, es decir, su experiencia, para que sea subjetiva.

Ese patente combate entre los signos, las imagos y la materia real devuelve, con una intensidad extraordinaria, esa interrogación de que les hablo y que constituye la auténtica experiencia de la subjetividad.

⁴²⁷ González Requena, J. (2015) *En torno a la quemadura*, en Raúl Eguizabal. Ed: Metodologías I, Editorial Fragua, Madrid, p. 130

⁴²⁸ González Requena, J. (2000) “La red de significantes, la Realidad/Lo Real”, Cap. 2 “La Realidad, Lo Real, 3ª parte: “El Lenguaje, la Realidad y lo Real”, *El ser de las imágenes. Vol. I: La imagen y la realidad. Los registros de la imagen*. Memoria de Cátedra, UCM, ed. Gonzalezrequena.com, 2013.

⁴²⁹ González Requena, J. (2000) “Los tres registros del texto”, Cap. 2 “Semiótica/Teoría general del Lenguaje”, 2ª parte: “Del discurso al Texto”, *El ser de las imágenes. Vol. III: Del análisis a la lectura: el Texto*, Memoria de Cátedra, UCM, ed. Gonzalezrequena.com, 2013.

*Y digo, por cierto, experiencia de subjetividad, y no simplemente experiencia. Pues para que hubiera experiencia hubiera bastado, sin más, el choque con lo real. Pero en tanto ese trozo de lo real está organizado como texto, articulado por una serie de signos y configurado por una serie de imagos – como ven escojo las palabras: lo propio de los signos es articular, como lo propio de las imagos es configurar, o si se prefiere, conformar – esa experiencia real deviene subjetiva.*⁴³⁰

*Esa es, precisamente, la función de la dimensión simbólica – vale decir, la dimensión misma de la construcción de la subjetividad: una suerte de cuarta dimensión que cristaliza por un determinado modo de atravesamiento de las otras tres.*⁴³¹

Aquí radica la diferencia, y a la vez la cercanía, entre el texto artístico y el texto psicótico: la necesaria presencia de la dimensión de la verdad encarnada en el entrecruzamiento de los tres órdenes, semiótico, imaginario y real.

Podríamos decir que el texto artístico consigue, no con menor esfuerzo, integrar y dar forma a la experiencia de lo real –siempre verdadera, inscribiendo así su subjetividad.

*La obra de arte se impone por su original singularidad –inseparable, por ello mismo, de su singular origen.*⁴³²

Por ello la teoría del Texto señala la posibilidad de un goce ante el encuentro con lo real, que pueda ser ya no siniestro sino sublime.

7.6 MODIFICACIONES A LA LÓGICA IMAGINARIA

La Teoría del Texto está abiertamente inspirada en la obra de Jacques Lacan desde el momento en que contemplamos la problemática general del lenguaje, sin embargo, se aparta en algunos puntos de su desarrollo teórico.

⁴³⁰ González Requena, J. (2015) *En torno a la quemadura*, en Raúl Eguizabal. Ed: Metodologías I, Editorial Fragua, Madrid, p. 129-130

⁴³¹ González Requena, J. (2015) *En torno a la quemadura*, en Raúl Eguizabal. Ed: Metodologías I, Editorial Fragua, Madrid, p. 131

⁴³² González Requena, J. (2008) “Apólogo de la bicicleta. O de por qué el arte no tiene gran cosa que ver con la comunicación” *La Puerta, Publicación de Arte & Diseño*, Año 3, nº 3, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de la Plata, Buenos Aires, p. 80

7.6.1 DEL REGISTRO SEMIÓTICO A LA DIMENSIÓN SIMBÓLICA

El ámbito que Lacan identifica como el registro de lo simbólico la Teoría del Texto lo identifica como el registro del Lenguaje, no haciendo referencia únicamente al lenguaje verbal comunicativo, sino a todos los diferentes códigos y registros expresivos de que dispone nuestra civilización. Esta nueva, y más amplia, conceptualización del registro del Lenguaje, se va a diferenciar, además, en un registro puramente semiótico –que abarcaría el ámbito del registro simbólico de Lacan-, y en una dimensión simbólica.

*Lacan identifica de manera confusa el significante semiótico con la palabra simbólica.*⁴³³

Esta modificación está basada en la observación que hace Lacan al definir el particular y desarticulado uso que el psicótico hace del lenguaje. En el mismo momento en que Lacan entiende que el fallo psicótico es resultado del fracaso en el acceso del individuo al orden simbólico, la Teoría del Texto abre la necesidad de señalar la diferenciación entre ámbito semiótico y simbólico, porque se da la circunstancia, digna de ser señalada, de que el psicótico puede manifestar un manejo extraordinario de los aspectos semióticos de la comunicación, no teniendo sin embargo integrada –y he aquí el fallo- la propia subjetividad en su discurso, en su texto.

*Resulta así, en nuestra opinión, necesario diferenciar, en el campo del Lenguaje, un orden semiótico, lógico-comunicativo, que el psicótico maneja perfectamente (el mejor ejemplo nos lo suministra el paranoico) y un orden simbólico al que éste no tiene acceso.*⁴³⁴

7.6.2 LA EFICACIA SIMBÓLICA

Freud estudia las neurosis ciñendo su investigación al ámbito de la patología neurótica, donde define los síntomas como formaciones simbólicas deficitarias. Sin embargo, con la inscripción del mito edípico, Freud abrió el camino hacia otros ámbitos no clínicos que le permitieron esbozar la conceptualización de una estructura psíquica sana, resultado de una formación simbólica eficaz.

⁴³³ González Requena, J. (1996) “El texto: Tres registros y una dimensión”, *Trama y Fondo*, nº1, Madrid, p. 31

⁴³⁴ González Requena, J. (1996) “El texto: Tres registros y una dimensión”, *Trama y Fondo*, nº1, Madrid, p. 31

*El edificio teórico freudiano en su conjunto, todo él constituido sobre el presupuesto del complejo de Edipo como la vía normalizada de la maduración psíquica.*⁴³⁵

El referente de estructura simbólica eficaz lo estableció, como decimos, abriendo el análisis a los textos míticos y a los artísticos, en los que sucedía, según Freud, algo parecido a la formación sintomática de las neurosis, pero que se diferenciaba de éstas en que la simbología mítica y artística resulta accesible universalmente, mientras que la simbología del neurótico sólo tiene sentido para el propio individuo.

*Es necesario postular, junto al síntoma neurótico, otro tipo de formación simbólica no deficitaria: aquella que emerge como resultado de la eficacia completa del proceso de represión.*⁴³⁶

Como ya hemos explicado, desde nuestro postulado mantenemos que la subjetividad es una construcción simbólica –y por ello eficaz–, a la que accede el sujeto una vez ha sufrido la castración edípica, lo que significa, igualmente para Freud, la conquista de la madurez genital.

*O dicho en otros términos: que eso es lo que se juega en el proceso edípico: la construcción de la subjetividad. Es decir, la construcción del ser. La construcción de un sujeto, de un ser, que se constituye no en abstracto, sino en relación al acto que le aguarda. Un ser-acto, en suma.*⁴³⁷

Sin embargo, para Lacan, las cosas no derivan así. Según su desarrollo teórico Edipo es un mito imaginario, por lo que deduce que la única construcción posible a la que puede acceder un individuo es a una fantasía de completud imaginaria, abstracta.

*No es extemporánea aquí la referencia a la polémica cuestión de la fase genital –como se sabe, descartada por Lacan como un mito imaginario–, pues ésta no constituye tan solo para Freud el estadio culminante de cuyo alcance depende el atravesamiento y la superación del Edipo canónico, sino también, y en esa misma medida, la condición de la cristalización de la dimensión ética del individuo.*⁴³⁸

La Teoría del análisis textual, siguiendo la estela freudiana postula, entonces, la posibilidad de la constitución de una estructura psíquica normalizada, apostando por la creencia en el destino posible de un tardío yo maduro, el cual, gracias al complejo de

⁴³⁵ González Requena, J. (2006) Clásico, Manierista, Postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood, Ediciones Castilla, Valladolid, p. 542

⁴³⁶ González Requena, J., op. Cit., p. 541

⁴³⁷ González Requena, J. (2003) “Del soberano bien”, *Trama y Fondo*, nº 15, Madrid (2003), p. 39

⁴³⁸ González Requena, J. (2003) “Del soberano bien”, *Trama y Fondo*, nº 15, Madrid, p. 39

castración, se somete y acata *la ley* edípica. Pero Lacan termina por rechazar la eficacia simbólica en defensa de un yo que, fundado desde lo imaginario, es incapaz de afrontar lo real de la castración, pudiendo estructurarse, única y en el mejor de los casos, en el ámbito de la perversión.

*Fue ese seguramente uno de los motivos que conducirían a Lacan, por su parte, a someter a una crítica radical la noción misma de fase genital: nadie lograría, finalmente, superar ese horror a la castración femenina, de manera que el deseo mismo manifestaría por ello una estructura esencialmente perversa.*⁴³⁹

El yo enunciado por Lacan, por lo tanto, es incapaz de afrontar lo real que hay en la inevitable experiencia de castración humana. Lo real, como aquello que escapa al orden de lo imaginario y de lo semiótico, como aquello que no se reconoce como forma, y escapa a toda significación, no conoce sujeción posible, si no entra en juego la dimensión simbólica.

*...las palabras que –degradadas como charlatanería– parecen fracasar en su función de anudar simbólicamente la experiencia del sujeto.*⁴⁴⁰

Lacan, según la Teoría del Texto, parece referirse más a los signos semióticos que a las palabras, por su denunciada incapacidad para contener y acotar lo real, es decir, la pulsión. El símbolo, que Lacan refiere únicamente en su dimensión semiótica, muestra su ineficacia en el discurso, resultando imposible cualquier articulación de lo real que no sea sintomática o siniestra.

*Si lo semiótico se configura como un orden lógico de inteligibilidad que excluye, por su propia lógica interna, toda inscripción de lo real, lo simbólico, por el contrario, es precisamente ese otro campo de lenguaje, ese lenguaje del inconsciente que marca la vía, que hace surco al encuentro con lo real, -a un encuentro con lo real que, a diferencia de lo que se deduce una y otra vez del discurso lacaniano, no será inevitablemente vivido de manera siniestra, sino que podrá ser incluso, y no deberíamos perder esta perspectiva si queremos sobrevivir como civilización, sublime.*⁴⁴¹

⁴³⁹ González Requena, J., op. Cit., p. 41

⁴⁴⁰ González Requena, J.(2012) “El punto de quiebra del discurso lacaniano”, *Trama y Fondo*, nº 32, Madrid, p. 17

⁴⁴¹ González Requena, J. (1996) “El texto: Tres registros y una dimensión”, *Trama y Fondo*, nº 1, Madrid, p. 32

7.6.2.1 La función del Padre

La función del padre, en el otro extremo de su faz castradora, es la función, que según la Teoría del texto, Lacan elude en lo fundamental. La palabra del padre en tanto que afronta lo real, y sobrevive a ello, es transmitida al hijo, fundándolo en una donación simbólica que castra y, a la vez, otorga una tarea que lo diferencia de la adhesión pulsional y da otro sentido, más que el puramente imaginario, a su deseo.

Tras esa puerta, el padre ejerce como padre castrador: castra a la Imago primordial sobre la que el yo del niño se ha configurado por identificación. Y, en esa misma medida, castra al yo. Le hace un corte que cicatriza –pero sólo si es acompañado por la palabra, por el relato simbólico necesario como identidad sexual diferenciada.⁴⁴²

7.7 APORTACIONES DE LA TEORÍA DEL TEXTO

La diferencia que señala la Teoría del Texto, en favor de las observaciones de Freud, es que la psicosis es vivencia de vacío, no de identificación imaginaria con el otro. Esta última, se correspondería con lo que Lacan identifica como fase imaginaria del espejo, y respondería a una fase narcisista, posterior, a la experiencia psicótica de vacío, de caos.

Antes de que pueda aparecer algo homologable a lo que entendemos como el yo adulto, que se percibe netamente diferenciado del mundo que le rodea y de los objetos que contiene, Freud establece dos fases previas del mayor interés.⁴⁴³

7.7.1 PROCESO DE CONFIGURACIÓN DE LA SUBJETIVIDAD

Establecemos, por lo tanto, dos fases anteriores a la formación del yo, tal y como señala Freud:

⁴⁴² González Requena, J. (2003) “Del soberano bien”, *Trama y Fondo*, nº 15, Madrid, p. 48

⁴⁴³ González requena, J. (2013), “El Yo-placer y el sentimiento oceánico” , Parte 4: “El 1: La Imago Primordial”, Seminario: *Psycho y la Psicosis II-Norman*, Seminario Psicoanálisis y Análisis textual 2012/2013, UCM, ed. Gonzalezrequena.com 2013

7.7.1.1 Primera fase pre-yoica:

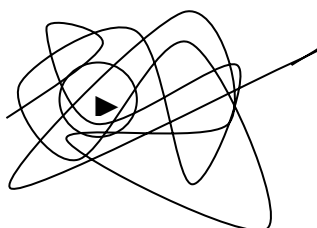
Antes de que aparezca algo parecido al yo adulto, existe un estado caracterizado por una absoluta indiferenciación del mundo exterior, una fase en la que el bebé se encuentra fundido con un todo originario caótico, con lo real.

Freud habla de un yo que originariamente lo incluiría “todo” no existiendo diferenciación alguna posible. Hemos de matizar, como señala González Requena, que este “todo” del que habla Freud, no hace referencia, al yo-todo-placer del narcisismo primario, el cual sería posterior y excluiría todo lo doloroso, sino que este primer yo originario lo incluiría “todo”, es decir, tanto lo placentero como lo caótico.

*Habría un momento en el que el yo primitivo incluiría todo lo que hay, -es decir, tanto lo placentero como lo doloroso, tanto lo armónico como lo caótico.*⁴⁴⁴

Un yo originario que *no sabe* si los estímulos proceden del interior o del exterior, inmerso en una suerte de caos primordial que Melanie Klein llamó *Posición Esquizo-paranoide*.

Yo - Lo otro



*Yo originario. Proceso de configuración de la subjetividad*⁴⁴⁵

⁴⁴⁴ González requena, J., op. Cit.

⁴⁴⁵ González Requena, J (2010) “lo Real”, *Trama y Fondo*, nº 29, Madrid, p. 9

Es éste un mundo que causa dolor, bombardeado por lo real: el bebé siente ruidos, frío, hambre, y no puede moverse...

Siguiendo a Winnicott⁴⁴⁶, hace falta alguien que le proteja del dolor, una madre lo suficientemente buena con la que el bebé podrá confortarse y conformarse en ella y así poder ir construyendo ese yo-todo-placer, posterior, con posibilidades de sobrevivir.

*Si el bebé tiene la suerte de tener una madre lo suficientemente buena, que sea capaz de sostener con la suficiente medida y abnegación la Imago Primordial, el bebé podrá estabilizarse, organizarse en su presencia, afirmándose en ese segundo-yo-todo-placer.*⁴⁴⁷

No es todavía una madre, ni si quiera la imagen de ésta. Es ésta una figura, o más bien una fantasía, mucho más ancestral y alienante que la imaginaria, lo que contiene en origen al bebé.

Es la gestalt materna, la primera imago, una imago sinestésica, la Imago Primordial.

El concepto de IMAGO PRIMORDIAL introducido por González Requena, constituye la primera identificación con la que un yo de grado cero se identifica masivamente. El yo se encuentra totalmente indiferenciado en una posición que en extremo sería autística, cuya evolución constituiría, en el mejor de los casos, ese segundo yo todo placer, hedonista y omnipotente, que se atribuye como propio todo lo que hace armonía y placer en él.

*Cómo puede el bebé deshacerse del dolor, instalarse en la fantasía de que todo sea placer: hace falta una imagen de sí, un continente que le permita diferenciar un yo del no/yo. Alguien que sea capaz de protegerle de las figuras del dolor. Así tiene tiempo de recogerse en esa fantasía ilusoria e imprescindible que expulsa todo dolor fuera de sí. El pecho materno: imagen multisensorial de placer, un mundo lleno de estímulos placenteros. Confort originario.*⁴⁴⁸

Este yo primitivo se configura en base a un continente que le permita diferenciar entre un yo y un no-yo. El bebé necesita de alguien que le permita diferenciarse del desorden

⁴⁴⁶ Winnicott, D. W. (1971) *Realidad y juego*, Editorial Gedisa, Barcelona, 2013.

⁴⁴⁷ González requena, J. (2014) *La construcción de la subjetividad, entre el cuerpo y la cultura. Lecciones sobre la presencia*. Seminario impartido en la Maestría en Estudios Culturales. Pontificia Universidad Católica del Perú, 15-19/9/2014, ed. Gonzalezrequena.com

⁴⁴⁸ González requena, J. (2014) *La construcción de la subjetividad, entre el cuerpo y la cultura. Lecciones sobre la presencia*. Seminario impartido en la Maestría en Estudios Culturales. Pontificia Universidad Católica del Perú, 15-19/9/2014, ed. Gonzalezrequena.com

y la confusión de lo real. Ese continente primero, ese alguien, va a ser algo más que una imagen, es una fantasía que implica todos los sentidos porque puede verse, olerse, tocarse, sabe... La Imago Primordial es sinestésica y multisensorial, el primer estímulo del orden del placer que el bebé discrimina en ese fondo caótico.

*La imago primordial, vivida como omnipotente, es esa primera forma que apacigua y expulsa el caos que le es dado vivir cuando esa forma no está presente. La Imago primordial es la imago absoluta en la que el ser obtiene la primera imagen de sí como imagen plena.*⁴⁴⁹

El ritmo cadencioso en la aparición y en las ausencias de esta primera forma que constituye la imago primordial, da lugar a la construcción del yo-placer. Su cadencia resulta vital porque el yo-placer se configura a partir de la exclusión de todo lo que le causa dolor, es decir, en un primer discernimiento bajo el principio del placer.

*La cadencia en la reaparición de la madre es vital para la supervivencia del niño y de su yo-placer. La ausencia de la Imago primordial, más que la nada, idea en exceso abstracta, contendría todo, pero desintegrado. Si la alternancia de la presencia y la ausencia no se manifiesta por un ritmo reconocible, resulta de ello una experiencia enloquecedora.*⁴⁵⁰

Este primer yo es una suerte de superficie sensorial, que sufre el desgarro de la ausencia cuando la madre, sostén de la Imago Primordial, no está. Si la madre tarda en volver, entonces el niño *alucina* su presencia, se chupa el dedo y sueña, fantasea, espacio necesario, por otra parte, para la constitución de su yo. Pero si la madre tarda demasiado y nadie viene a ocupar su lugar, se desencadenará la angustia psicótica, y si nadie acude, se desintegrará.

LA PSICOSIS se instalaría aquí, en una dificultad originaria relacionada con la imposibilidad de establecer una distancia con lo real y, por supuesto, con el objeto. Una fase anterior, por tanto, a toda imagen diferenciada de sí, donde no hay objeto ni hay yo.

⁴⁴⁹ González Requena, J. "La Imago Primordial", *Psycho y Psicosis II-Norman*, Seminario Psicoanálisis y Análisis Textual 2012/2013, UCM, de esta publicación: gonzalezrequena.com, 2013.

⁴⁵⁰ González requena, op. cit.

*En psicosis nos situamos en una segunda fase de configuración de la subjetividad, o incluso anterior a esta.*⁴⁵¹

El psicótico no ha tenido la mirada de una madre honrosa, ha sido privado de sentirse mirado con deseo por la madre en el origen.

*Toda la frialdad de una madre. Toda la agresión de una madre violenta que el bebé rechaza, en el delirio le llega de fuera una imagen a la que se entrega totalmente... alcanza la fusión con esa Imago Primordial que siempre ha anhelado.*⁴⁵²

Con el delirio, el psicótico intenta reconstruir ese mundo caótico en torno a un anhelado principio de sosiego y totalidad, construye, en su defecto, un sucedáneo de la realidad.

*El psicótico intenta entonces fabricar el sueño que no ha tenido en forma de delirio. El de un sueño desesperado con el que intentar recomponer su mundo.*⁴⁵³

7.7.1.2 Segunda fase de un primer yo primitivo

Desprendiéndose de esa ancestral masa sensorial que le causa dolor, surge entonces un yo primitivo, totalmente del lado del placer, regido únicamente por el principio del placer.

Siguiendo a Spitz⁴⁵⁴, vemos cómo la imago primordial ayuda al niño a desprenderse, a diferenciarse de esa masa estimular, caótica e informe.

*El bebé, desde muy pronto, fija su mirada en el rostro de la madre mientras mama. Su imagen suscitadora de todas las sinestesias y bálsamo para todas las excitaciones, queda constituida para siempre en el paradigma mismo del placer.*⁴⁵⁵

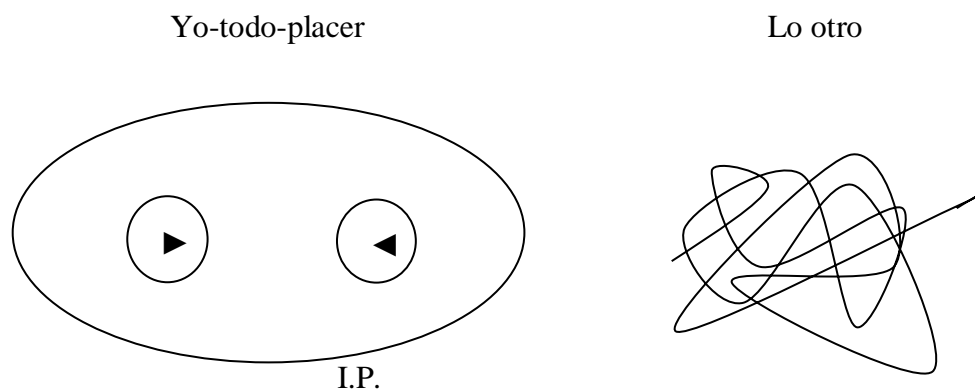
⁴⁵¹ González Requena, J. (2014) *La construcción de la subjetividad, entre el cuerpo y la cultura. Lecciones sobre la presencia*. Seminario impartido en la Maestría en Estudios Culturales. Pontificia Universidad Católica del Perú, 15-19/9/2014, ed. Gonzalezrequena.com

⁴⁵² González Requena, op. cit.

⁴⁵³ González Requena, op. cit.

⁴⁵⁴ Spitz, René (1965) *El primer año de la vida del niño*, FCE, Madrid, 1984, p. 60.

⁴⁵⁵ González Requena, J (2010) “lo Real”, *Trama y Fondo*, n° 29, Madrid, p. 15



*Yo primitivo. Proceso de configuración de la subjetividad.*⁴⁵⁶

El bebé se ve, se identifica en esa Imago Primordial que constituye la madre como soporte de ese yo-todo-placer, surgiendo entonces, por la vía oral de la devoración, una primera identificación de lo displaciente, como ajeno al yo. Surge así la tendencia a disociar del yo cuanto pueda convertirse en fuente de displacer.

Es un yo muy anterior al yo del espejo, que se opone, frente al caos desintegrador que ha vivido, a lo otro, en lugar de a un otro, surgiendo una alienación mucho más intensa que con cualquier otro en el espejo.

Un yo-placer fundido con un todo hedonista, que se atribuye como propio todo lo que le causa placer y expulsa al exterior todo lo que le causa displacer. Totalmente regido por el principio del placer en ausencia de todo principio de realidad (que exige sumisión y demora, un principio, que es en realidad, el principio del placer vuelto inteligente).

*Hace referencia no a todo lo que hay, sino a todo lo que hace totalidad, plenitud, armonía, placer.*⁴⁵⁷

⁴⁵⁶ González Requena, J (2010) “lo Real”, *Trama y Fondo*, nº 29, Madrid, p. 16

La Imago Primordial es la imago absoluta que ofrece una primera imagen de sí mismo al niño, pero es ésta una primera imagen altamente alienante, pues el niño se encuentra totalmente confundido, totalmente identificado-en-ella, de modo que ese yo-primitivo es vivido como omnipotente, en tanto que la Imago se hace cargo de su pulsión, el bebé alucina o fantasea que todo lo puede.

Pero atiendan a lo fundamental: aunque ya hay yo para ese primitivo yo-placer, el seno materno no es su objeto, sino parte esencial de sí mismo.

*O en otros términos: ya hay yo, pero no hay, todavía, objeto.*⁴⁵⁸

El individuo carece de conciencia de su individualidad, se ve en la imago primordial. Hay yo pero no hay objeto.

*No deberíamos, por tanto, hablar de identificación con, sino de **identificación en ella**, en esa Imago Primordial que, al introducir la primera forma reconocible, permite que el yo se vea, a sí mismo, en ella, sin todavía ser capaz de concebirse de ella diferenciado.*⁴⁵⁹

Este momento de incorporación y plena indiferenciación con la Imago Primordial constituye para la Teoría del texto la primera identificación, y es anterior, como hemos dicho, a la fase del espejo.

*Podríamos decir por eso que esta Imagen Primordial constituye la primera identificación, la más primaria.*⁴⁶⁰

Pero Freud, sin embargo, no lo hizo así, para él la primera identificación tiene como objeto al padre. Por lo que se refiere a esta primera fase constitutiva del yo, parece optar por la incorporación, de la que dirá que constituye el modelo de las identificaciones posteriores.

⁴⁵⁷ González requena, J. (2013), “El Yo-placer y el sentimiento oceánico” , Parte 4: “El 1: La Imago Primordial”, Seminario: *Psycho y la Psicosis II-Norman*, Seminario Psicoanálisis y Análisis textual 2012/2013, UCM, ed. Gonzalezrequena.com 2013

⁴⁵⁸ González requena, J. (2013), “La imago Primordial” , Parte 4: “El 1: La Imago Primordial”, Seminario: *Psycho y la Psicosis II-Norman*, Seminario Psicoanálisis y Análisis textual 2012/2013, UCM, ed. Gonzalezrequena.com 2013

⁴⁵⁹ González Requena, J (2010) “lo Real”, *Trama y Fondo*, n° 29, Madrid, p. 16

⁴⁶⁰ González requena, J. (2013), “La imago Primordial”, Parte 4: “El 1: La Imago Primordial”, Seminario: *Psycho y la Psicosis II-Norman*, Seminario Psicoanálisis y Análisis textual 2012/2013, UCM, ed. Gonzalezrequena.com 2013.

7.7.1.3 Reconocimiento/castración de la Imago Primordial. Fase edípica

Hay un dolor imprescindible, que no tiene nada que ver con el caos originario de la psicosis, es el que va a constituir la primera herida del yo, guiado por la mirada de la madre. El yo-todo-placer se siente no mirado por la madre. La madre-imago mira en otra dirección y “guía”. A la vez que siente el dolor, el niño ve el deseo por primera vez...

La tarea del padre simbólico sobreviene más tarde, en tanto que éste es introducido por la mirada de la madre.

...Aparece un tercero sólo cuando la mirada de quien sostiene la imago primordial mira hacia allí. Ya no hay dos sino tres. Es el tercero el que ha introducido la diferencia.

El corte edípico, efectuado simbólicamente por el padre, supone la imprescindible castración de la imago.

*...Ella deja de ser en ese momento la omnipotencia, la plenitud, todo, y comienza a ser también un ser deseante, hendido.*⁴⁶¹

Una herida al narcisismo que es infligida cuando un yo más formado, puede resistir la castración de la imagen y sobrevivir a ella. Castración que deslocaliza el fundamento imaginario del individuo, y es necesaria, como sabemos, para la conformación de la diferencia y la subjetividad del sujeto.

Como sabemos, el padre prohíbe y, por eso mismo, funda el deseo.

Es mujer prohibida

*Y por eso mismo deseable.*⁴⁶²

Esta fase es definida como el momento en que el niño reconoce su propia imagen, estableciéndose, ahora sí, la *relación de objeto* propiamente dicha.

Hay yo y hay objeto, y hay un tercero que hace posible la aparición del yo.

⁴⁶¹ González requena, J. (2014) *La construcción de la subjetividad, entre el cuerpo y la cultura. Lecciones sobre la presencia*. Seminario impartido en la Maestría en Estudios Culturales. Pontificia Universidad Católica del Perú, 15-19/9/2014, ed. Gonzalezrequena.com

⁴⁶² González Requena, J (2010) “lo Real”, *Trama y Fondo*, n° 29, Madrid, p. 27

El yo nacería para Lacan en la fase del espejo, en esa dialéctica imaginaria en la que el yo nace configurándose en el otro. Para Freud, sin embargo, como para la Teoría del Texto, el yo está ahí casi desde el origen, en esa imago primordial que constituye su espejo conformador.

Por ello, ya para siempre, lo que el principio del placer reclama es el retorno de la imago primordial, esa cuya imagen constituye el fundamento mismo de la propia identidad, el primer reconocimiento de sí mismo.

Aunque Freud no habla, como Lacan, de *sujeto del inconsciente*, sí hablará, al final, de *lo inconsciente*. La Teoría del Texto define el necesario sujeto del inconsciente como ese *saber del origen*, el saber de ese dolor ligado a una herida, que nos habita en el núcleo del inconsciente, y cuya fundación marca un antes y un después en la constitución del individuo como sujeto, sujeto, valga la redundancia, a una experiencia que implica un saber de eso, que ha sido relegado al inconsciente.

*Postulación en el inconsciente de un sujeto que sabe de eso que se esconde en el inconsciente. Sujeto que nos habita y sabe de eso que no sabemos de nosotros mismos. Contenidos intolerables a la conciencia que una vez fue consciente pero hubo de ser rechazado. Si lo inconsciente es un saber, necesariamente alguien debe saberlo. Sólo hay un saber si hay alguien que lo sabe, alguien que constituiría un sujeto. El sujeto que sujetaría al yo, el que permite que el yo no estalle, que no se desintegre.*⁴⁶³

Pero lo que nos ocupa aquí es la PSICOSIS, algo que se ha iniciado, como hemos visto, mucho antes del reconocimiento de la propia imagen en el espejo. Algo que tiene que ver con la configuración del yo en el origen, la identificación en ella, en la Imago Primordial y, por extensión, con la figura, ausente, de una metáfora paterna. La psicosis tiene que ver con esa angustia originaria de desintegración literal, que se traduce en una experiencia indiscriminada de caos, que lo contendría todo, pero desordenado.

Si la alternancia de la presencia y la ausencia de la Imago Primordial no se manifiesta por un ritmo reconocible, resulta de ello una experiencia enloquecedora...

En el drama psicótico no hay relato edípico ni construcción simbólica alguna. No hay, ni de lejos, introducción de un tercero, pues lo que realmente revela la Teoría del Texto es que la ausencia de palabra simbólica cobra muchas veces la forma de una madre de

⁴⁶³ González requena, J. (2014) *La construcción de la subjetividad, entre el cuerpo y la cultura. Lecciones sobre la presencia*. Seminario impartido en la Maestría en Estudios Culturales. Pontificia Universidad Católica del Perú, 15-19/9/2014, ed. Gonzalezrequena.com

doble vínculo que a la vez encarna la imago primordial y la ley, no haciendo posible la entrada del tercero.

*...Nunca le fue dado ver a quien sostenía su Imago Primordial mirando a alguien con deseo, introduciendo en su mundo a un varón deseable. Localizando a un padre digno objeto de su mirada, y nunca vio a su madre rebajada de la omnipotencia absoluta de esa gélida Imago Primordial.*⁴⁶⁴

El psicótico, entonces, no desea porque no sabe, no le ha pasado nada mínimamente ordenado con lo que pueda construir un relato. No ha nacido como *sujeto de deseo*.

*Lo peor es que no suceda nada*⁴⁶⁵

⁴⁶⁴ González requena, J. (2014) *La construcción de la subjetividad, entre el cuerpo y la cultura. Lecciones sobre la presencia*. Seminario impartido en la Maestría en Estudios Culturales. Pontificia Universidad Católica del Perú, 15-19/9/2014, ed. Gonzalezrequena.com

⁴⁶⁵ González requena, J., op. Cit.

8 ANÁLISIS TEXTUAL DEL *DIARIO* DE NIJINSKY

8.1 VASLAV NIJINSKY

8.1.1 DATOS BIOGRÁFICOS

La fragilidad y desmantelamiento psíquico de Nijinsky, uno de los más grandes genios precursores de la danza moderna y contemporánea, se produce históricamente en un contexto social no menos frágil.

Nijinsky nació en el lugar y momento adecuados para convertirse en un genio de la danza, pero también para convertirse en un genio de la danza hecho triste y pesada materia. Nijinsky, como tantos otros artistas de su época, representa la dramática circunstancia que aproxima el arte de vanguardia, en la confluencia de los siglos XIX y XX, a la psicosis, es decir, a la experiencia de la locura. No por casualidad, es en este panorama sociocultural de nuestra historia, coincidente con el inicio de las vanguardias artísticas, cuando aparece por primera vez acuñado el término psicosis en el ámbito clínico.

San Petersburgo, en 1890, se constituye en un cenáculo de gente joven apasionada de la música, de las artes plásticas y de las artes escénicas. Las pinturas y los diseños escenográficos de Alexandre Benois y Leon Baskt ejercieron tal influencia en los decorados de los Ballets Rusos que fueron reconocidos en Europa como auténticas obras maestras. Las obras musicales de Tchaikovsky y de Igor Stravinsky, creadas por vez primera ya no como óperas sino especialmente como ballets, junto a las renovadoras coreografías de Marius Petipa, dieron por terminada la época del Ballet romántico, inaugurando una nueva época que supuso para los Ballets Rusos el triunfo en Europa junto a las primeras vanguardias artísticas del siglo XX.

Vaslav Fomich Nijinsky nació en 1889-1890, la fecha de nacimiento no está clara, en Kiev, Ucrania, país que por aquel entonces formaba parte del Imperio Ruso. Unos meses más tarde fue bautizado de nuevo, por deseo expreso de su madre, en Varsovia, Polonia, de donde eran naturales sus padres. La madre de Nijinsky, por temor al ejército ruso y a que llamasen a filas a su hijo, hizo que fuese bautizado de nuevo allí. La madre

teme a Rusia, todo lo contrario al padre que deseaba establecerse en el país donde había conseguido éxito y prestigio.

Vaslav Nijinsky es el segundo hijo de Fomá Lavrentevich Nijinsky y Eleonora Nikoláevna Bereda, ambos bailarines itinerantes de origen polaco que se encontraban de gira en la ciudad con su compañía de baile en el momento del nacimiento de Nijinsky.

Eleonora, madre de Vaslav Nijinsky, quedó huérfana a la edad de 7 años. Romola, esposa de Nijinsky, dice en su biografía⁴⁶⁶ que el padre de Eleonora se suicidó pegándose un tiro, pero no es la versión de otros biógrafos que relatan la muerte del abuelo materno de Nijinsky a consecuencia de un paro cardíaco tras una grave depresión provocada por la pérdida de toda su fortuna en el juego. Sea cual fuere la causa de la muerte, todos coinciden en que la madre de Eleonora, abuela materna de Nijinsky, presa de un duelo melancólico, dejó de comer hasta morir de hambre. En estas circunstancias traumáticas infantiles Eleonora se refugia en la figura maternal que su hermana mayor le ofrece y, como ella, desea convertirse también en bailarina. Frente a la oposición de sus hermanos abandonan el hogar e ingresan en la Escuela de Ballet de Varsovia. Eleonora dejó la Escuela para casarse con un oficial ruso, pero cuando escuchó a éste expresar su desprecio hacia los polacos y el orgullo ante el dominio que Rusia ejercía sobre Polonia, le abandonó. Romola no reconoce tampoco el rescate de los rusos. Pocos años más tarde conoció al que fuera su marido, y padre de Vaslav, Thomas Nijinsky.

El padre de Vaslav, Thomas Nijinsky, también polaco, nacido en Varsovia. Procedía de una familia de revolucionarios en la que su abuelo y su padre habían sido colaboradores en los ataques anti-rusos. Thomas rompió con esa tradición familiar porque siempre se había sentido inclinado por el teatro y su deseo era ser bailarín, por lo que miraba a Rusia con otros ojos. Ingresó en la escuela de Teatro Wielki, la más prestigiosa en Polonia. Fue un *muy buen bailarín y coreógrafo*, lo que le permitió formar una compañía autónoma con su mujer y, de esta forma, vivir y bailar en Rusia, donde era tan célebre como popular. Sin embargo, para su frustración, el padre de Nijinsky siempre hubo de permanecer con su compañía profesional de danza itinerante, nunca fue contratado de forma estable por los teatros rusos por no haber sido formado en las prestigiosas escuelas de ballet del país como bailarín. Fuerte y de cualidades atléticas, podía realizar saltos de una altura inusual, atributos que posteriormente Nijinsky heredó de su padre.

⁴⁶⁶ Pulszky, R., *Romola Nijinsky: vida y obra de Nijinsky*, Ediciones Destino, Barcelona, 1994.

Podemos señalar que en ambas historias el Ballet permitió tanto a Thomas como a Eleonora huir de un cierto destino familiar. Constituyó para ellos, como también lo fue en un principio para Nijinsky, una forma de protección o de refugio, además de una forma de canalización y expresión de la pulsión.

El primer fruto del matrimonio fue Stanislav, más tarde vino al mundo Nijinsky, y un año más tarde una niña, Bronislava, vino a aumentar el círculo de la familia. Fue bailarina de los Ballets Rusos, como su hermano, en los que trabajó como bailarina y coreógrafa, pero a diferencia de Vaslav, después de la disolución de los Ballets Rusos tras la repentina muerte de Diaghilev en 1929, Bronislava pudo reestablecerse, formó una familia, dirigió varias compañías de Ballet, y enseñó danza.

Stanislav, el hermano mayor de Nijinsky, siendo muy pequeño cayó desde una ventana, accidente que le dejó gravemente afectado. A partir de ese momento la madre permanece junto a sus tres hijos, mientras el padre continúa con sus giras. La ruptura definitiva de los padres sobrevino más tarde, cuando Thomas abandona definitivamente a su familia para formar pareja con otra mujer. Nijinsky tiene 7 u 8 años, y hasta ese momento viaja con la compañía de baile de sus padres por toda Rusia y actúa en público desde muy temprana edad. Tras el abandono de su marido, Eleonora se instala en San Petersburgo con sus tres hijos en una situación, tanto afectiva como económicamente, deprimida. Stanislav, el hijo mayor, padece una enfermedad mental definitiva, y Bronia es una niña muy pequeña. Nijinsky permanece junto a su madre ayudándola en el negocio, en la cocina, y en el cobro a los huéspedes que alquilaban las habitaciones de la casa en que vivían.

La madre de Nijinsky cree en las posibilidades del niño, pero también con la intención de descargarse del peso de financiar la educación de su hijo, condujo al niño a la Escuela Imperial de Danza, presentándole como candidato al examen de ingreso. A la edad de nueve años Nijinsky fue admitido en la Escuela de San Petersburgo.

8.1.1.1 La Escuela Imperial

Regía en la Escuela una disciplina férrea. En el mismo momento en que un alumno era admitido para cursar estudios en la Escuela Imperial, sus padres renunciaban, virtualmente, a todos sus derechos sobre él, y el alumno era adoptado oficialmente por el zar de Rusia.

*La Escuela Imperial, brillaba en su modesto horizonte como el único rayo de esperanza.*⁴⁶⁷

En 1899 Nijinsky entra como pensionista en la Escuela Imperial de Ballet. Nicolás Legat, su profesor de danza, subraya y aplaude sus magníficas habilidades, destacando el avance de Nijinsky en danza sobre sus camaradas, lo que despertaba no pocas burlas y envidias entre sus compañeros. Tímido, silencioso e intelectualmente lento, no mostraba interés alguno por todas aquellas asignaturas que no guardaran relación con el arte. Sus compañeros le pusieron el apodo de "el chino" con lo que burlaban los rasgos tártaros que había heredado de su padre⁴⁶⁸, y con ello, sus orígenes.

El profesor Legat, primer maestro de ballet de Nijinsky, que ejercía un valorable reconocimiento artístico sobre el niño, se suicidó a consecuencia de una fuerte depresión. La causa fue, probablemente, por cuestiones de política teatral, o quizá, por un desengaño amoroso. Nijinsky, que era aún un niño, quedó profundamente impresionado por ésta pérdida.

Con dieciocho años, obtuvo el diploma de la Escuela Imperial. Nijinsky tenía que vivir de lo que ganaba y mantener, además, a su madre y hermanos. La enfermedad de su hermano Stanislav resulta incurable... Un día, mientras almorzaban todos juntos en la casa, su hermano se mostró muy agitado, al ordenarle la madre enérgicamente que se contuviera, su hijo cogió un cuchillo y la agredió, Nijinsky sujetó la mano a Stanislav oportunamente y lo desarmó, pero esta escena sirvió para que la madre, definitivamente, siguiera el consejo de los facultativos e internasen a Stanislav en un manicomio.

La reputación de Nijinsky iba en aumento.

En 1907, con su graduación, entra a formar parte del Ballet Imperial de San Petersburgo como solista. Baila sus primeros papeles en el Teatro Mariinsky y en el Teatro Bolshoi de Moscú.

Nijinsky es presentado al príncipe Lvov, que será su primer protector y amante tras la graduación. Vaslav se sintió rechazado por el príncipe, pues éste lo cedió, sin más, a otros amantes... El encuentro con el príncipe Lvov y la aristocracia de San Petersburgo

⁴⁶⁷ Romola, op. cit., p. 41.

⁴⁶⁸ El nombre "tártaro" se utilizó por vez primera para describir a los pueblos que dominaron Asia y Europa bajo el liderazgo de los mongoles en el siglo XIII. Luego se extendió el uso para incluir a cualquier invasor nómada de origen asiático. Los rusos terminaron utilizándolo para designar a numerosos pueblos, desde los turcos a las tribus de Siberia.

resultó decisivo para Nijinsky, pues propició el posterior encuentro con el gran mecenas artístico Diaghilev.

*Yo lo amaba, pues sabía que deseaba mi bien. Esa persona era el príncipe Pável Lvov. Me escribía poemas de amor. Yo no le respondía pero él me escribía. Lo amaba, pues sentía que él me amaba. Quería vivir siempre con él pues lo amaba. Me obligó a serle infiel con Diaghilev, pues pensaba que Diaghilev me sería útil. Conocí a Diaghilev por teléfono. Sabía que Lvov no me amaba, y por eso lo dejé.*⁴⁶⁹

Un año más tarde a su graduación, conoce a Diaghilev, hombre de temperamento apasionado y ambicioso que se convertirá en algo más que el patrono artístico de Nijinsky. Diaghilev era conocidísimo en el ambiente artístico e intelectual, así como en la vida social y política de San Petersburgo.

Iniciador de movimientos artísticos con una fuerza irresistible consiguió reunir a los más formidables bailarines, músicos y pintores del momento, así como la autorización y los recursos económicos suficientes para llevar el Ballet Ruso a París con un repertorio de tanta calidad técnica como innovadora.

8.1.1.2 Ruptura con el Teatro Imperial

Durante las dos primeras representaciones del Ballet Ruso en París, en las que Nijinsky es contratado por Diaghilev para la temporada de danza, y cuyo éxito hace que le bauticen en Europa como el *Dios de la danza*, el bailarín sigue vinculado al Teatro Mariinsky de San Petersburgo. Sus actuaciones en las temporadas del Ballet Imperial continuaban sin interrupción hasta una noche decisiva, en 1911, en la que Nijinsky bailó *Giselle*.

El traje de Nijinsky estaba compuesto por un maillot blanco de seda muy pegado a sus muslos. Con este atavío interpretó su papel en la Ópera de París, sin añadir el pequeño calzoncillo que los bailarines de ambos sexos solían llevar. Según los reglamentos del Mariinsky, todos los miembros de la compañía estaban obligados a llevarlo para disimular sus formas, pero Nijinsky rechazó aquella prenda y fue amenazado con la suspensión inmediata de su empleo en el Teatro Imperial.

Diaghilev instó a Nijinsky a que enviase su dimisión al Teatro, después de prometerle que formaría una compañía permanente que permitiera la realización más completa de

⁴⁶⁹ Vaslav Nijinsky (1919), *Diario*, Edit. Acantilado, Barcelona (2003) p. 180.

todos sus sueños. El Teatro Mariinsky quedó perplejo, nunca ninguno de sus miembros había soñado siquiera con tal eventualidad.

Los directores del Teatro rehusaron aceptar la dimisión de Nijinsky, lo necesitaban, pero Diaghilev maniobraba con tanta habilidad que Nijinsky pudo rehusar fácilmente las proposiciones del Teatro.

8.1.1.3 Los *Ballets Russes*: La Compañía de Diaghilev.

En 1911 Nijinsky pasó a ser bailarín en exclusividad y primera figura de la Compañía de Diaghilev, bajo la revolucionaria maestría coreográfica de Mikhail Fokine⁴⁷⁰, bailarín de los Ballets Imperiales que pasó a ser el primer coreógrafo de los Ballets Rusos. Fokine presentó sus ideas reformistas a los Teatros Imperiales pero, al no obtener apoyo, Diaghilev le invitó a ser coreógrafo de su Compañía en 1909. Fue entonces cuando los Ballets Rusos irrumpirían en la capital francesa con toda su fuerza e innovación.

*Resulta difícil intentar imaginar lo que supuso la llegada de estas “hordas bárbaras” a la capital de las vanguardias europeas (...). El arte ruso, tal y como era articulado por este grupo, era nuevo, diferente, a pesar de lo cual, gracias a dicha articulación, demostraba a occidente que Rusia sabía lo que había estado sucediendo durante los últimos años en todas las vanguardias artísticas.*⁴⁷¹

En la primavera del año 1911 Nijinsky, formando parte de los Ballets Rusos como bailarín principal, pasó la frontera rusa para seguir bailando en el extranjero, no sabía que abandonaba para siempre su tierra natal, Nijinsky nunca más pudo volver a Rusia.

En marzo de este mismo año el Ballet Ruso comenzó su gira por Europa occidental con el estreno de *Petrushka*, papel creado por Fokine especialmente para Nijinsky.

*Sin duda, la obra más biográfica de este bailarín genial la constituye el *Petrouchka* que Fokine creó para él en 1911. Nadie en la compañía pareció ignorar el retrato que de Nijinsky realizó el coreógrafo y, sin embargo, hoy en día sorprende la crudeza y el*

⁴⁷⁰ Mikhail Fokine (1880-1942) aplicó al ballet las mismas reformas que Wagner había introducido en el género operístico. Quiso liberar al ballet de las convenciones académicas establecidas imponiendo una tendencia realista en sus obras. Fokine creía en la “obra de arte total” como máxima expresión y aspiración de toda reacción artística.

⁴⁷¹ Abad Carlés, Ana (2004), *Historia del ballet y de la danza moderna*, Alianza Editorial, Madrid (2012) p. 168

*realismo con el que su destino quedó escrito en esta obra maestra del ballet y de las artes escénicas del siglo XX.*⁴⁷²

En *Petruchka* se representaba la historia de un festivo carnaval ruso, en el que un muchacho tímido y frágil muestra su amor por una encantadora bailarina perseguida a su vez por un moro siniestro y poderoso. *Petruchka* y el moro luchan por su amor, y el segundo, infinitamente más fuerte, abate y destruye a su rival. La multitud y los agentes del orden rodean el cadáver de la víctima, pero cuando parecía imponerse la tragedia resulta que no ha ocurrido nada irremediable, ninguna desgracia, ningún crimen.

Todo el mundo puede respirar tranquilo. *Petruchka* no era un ser humano, era una simple marioneta...

En el poema coreográfico *El Espectro de la Rosa* también interpretado magistralmente por Nijinsky, una muchacha, al volver de su primer baile, besa lentamente la rosa que un apuesto joven acaba de regalarle mientras cae dormida. De repente, el alma de la rosa surge a través de la ventana iluminada por la luna y de un solo brinco se sitúa detrás de la joven soñadora. Es un joven esbelto, asexual, etéreo y tierno personaje. Espléndido en su ligereza atraviesa el escenario de un solo salto, batiendo todo récord olímpico. Súbitamente se detiene detrás de la joven y con un dulce beso le comunica lo inasequible, lo efímero de su amor. Después, sale por la ventana desapareciendo para siempre.

Además de la magnífica ejecución de los saltos, la interpretación que Nijinsky hacía del texto coreográfico consiguió dotar a la obra de un estilo totalmente nuevo.

*Saltos aparte, fue la interpretación andrógina de Nijinsky lo que consiguió dar al papel esa atmósfera de irrealidad que le permitía al Espectro de la Rosa enmarcarse dentro de la línea de ballets neorrománticos y, al mismo tiempo, presentar una modernidad extraordinaria, aunque fuera sólo por el hecho de invertir los papeles y centrar el protagonismo del paso a dos en un bailarín.*⁴⁷³

⁴⁷² Abad, op. cit., 180.

⁴⁷³ Abad, op. cit., p. 179-180.

8.1.2 PROPUESTA ARTÍSTICA (1912-1916)

8.1.2.1 De artista intérprete a artista creador:

A partir de 1912 Nijinsky pasa de bailarín intérprete a convertirse en creador. El rango de bailarín clásico se eleva al de coreógrafo revolucionario. Eliminó de su método todos los movimientos suntuosos y fluidos de la escuela clásica, no permitiendo más que los pasos con un ritmo definido, sin adornos retóricos ni esmeros.

Por primera vez en la historia de la danza se sirvió de la inmovilidad en sus obras coreográficas, atreviéndose a transformar la inflexible estética clásica. Nijinsky introdujo elementos nuevos e importantes innovaciones, como las posiciones angulosas, o un empleo inusual del peso y la gravedad, que serán ampliamente utilizados y desarrollados por las nuevas compañías de danza moderna y contemporánea del siglo XX. No cabe duda que Nijinsky, un gran conocedor de la técnica clásica, revolucionó los estandarizados cánones de la danza, llevándola, entre otras transformaciones, a los principios fundamentales en el empleo de las líneas rectas y de los ángulos, en oposición a las líneas serpentinadas y curvas que habían constituido la base de la danza clásica académica. Pero eso sí, todo ello dotado de una intensidad dramática y una carga expresiva de las que también se habían visto despojadas las técnicas anteriores.

Para la primera de sus cuatro creaciones coreográficas conocidas *La Siesta de un Fauno* (1912), del que no sólo es el coreógrafo sino también el protagonista, Nijinsky escogió como idea los ensueños de un estudiante ante el despertar de los instintos sexuales y emotivos, inspirándose en un poema de Stéphane Mallarmé y con música de Claude Debussy (1863-1918).

Un muchacho está dormitando en una tarde bochornosa y sofocante. Aparecen unas muchachas, y él pretende acariciarlas.

Pero, en el momento que se encuentra más atrevido, las muchachas se asustan y huyen, sin que él, por su parte, haya comprendido lo que ha pasado realmente. Se siente herido y contrariado. Encuentra un objeto que una de las jóvenes ha perdido. Respira el perfume y, de pronto, aparece ante su imaginación la muchacha que lo ha perdido. Él besa el objeto, lo aprieta contra su pecho, y las imágenes evocadas por el objeto satisfacen los deseos de su sueño.

Se aproximaba la hora en que debían dirigirse a París, *El Fauno* estaba completamente terminado y Nijinsky soñaba con mostrarlo por vez primera ante el público. Unos días más tarde, durante un ensayo, anunciaron a Nijinsky a través de un telegrama que su padre había muerto.

La Siesta de un Fauno fue estrenado el 29 de mayo de 1912 en el Teatro Châtelet de París, desatando una verdadera tormenta cultural. El París intelectual se agrupó en dos bandos distintos: a favor y en contra de *El Fauno*. Unos encontraban la coreografía como un paso en falso, protestando contra la excesiva exhibición, y no viendo en *El Fauno* sino algo indecente con movimientos de erótica bestialidad, un escándalo al que había que ponerle coto inmediatamente. Otros, sin embargo, celebraron a Nijinsky como el gran coreógrafo moderno y el creador de una nueva escuela.

Durante los meses de vacaciones Nijinsky permaneció al lado de Diaghilev trabajando en la creación de otro nuevo ballet *La Consagración de la Primavera*, con música de Stravinsky. Rompió radical y bruscamente con la estética del Romanticismo, y recreaba en esta ocasión un rito pagano inspirado en las danzas antiguas eslovenas. La obra, dividida en tres actos, representa el empuje irresistible de la naturaleza, el irrefrenable avance de la primavera, tras la languidez del invierno. En su visión había un círculo de ancianos sabios que observaban a una joven danzar hasta morir, cual acto propiciatorio que convocaba al Dios de la primavera para su benevolencia.

Durante la estancia de la compañía en Budapest una joven y mediocre bailarina, admiradora del ya famoso bailarín, hace su aparición y consigue introducirse en los ensayos solicitando persistentemente iniciar unas clases de ballet con el maestro de la compañía. Incluso ante la negativa de Nijinsky, de aceptar diletantes durante los ensayos, Rómola, pudiente aristócrata de Budapest e hija de la mayor artista dramática del momento en Hungría, consigue su propósito, introducirse en el ballet para seguir de cerca a Nijinsky.

El 29 de mayo de 1913, en el Théâtre des Champs-Élysées, cuando se cumplía exactamente el aniversario del estreno de *El Fauno*, se estrenó en París *La Consagración de la Primavera*. Cuarenta y cinco minutos de escándalo en los que Nijinsky como coreógrafo y bailarín principal rompió todos los moldes del ballet clásico, consiguiendo, de nuevo, excitar a favor y en contra a críticos y espectadores abriendo, desde luego, nuevos cauces para el mundo del arte. El contenido de la obra era, como decimos, la adoración de la naturaleza en su forma más primitiva, una obra maestra con una coreografía enormemente compleja y moderna que libró un escándalo tremendo en el público, provocando tantos silbidos y abucheos como aplausos. Mientras, Nijinsky entre bastidores, gritaba los compases de la frenética música a los bailarines para que no perdiesen el ritmo de los pasos. Las innovaciones que Nijinsky introdujo en su coreografía, con posiciones insólitas y saltos extraños, junto a las actitudes de terror primitivo y furor descontrolado, se complicaban aún más con los incomprensibles y violentos ritmos de la música de Stravinsky.

Ese mismo año, en un viaje del Ballet hasta América del Sur, en agosto de 1913, Rómola de Pulzsky se las compuso para acompañar al Ballet en su gira. Aprovechando la ausencia de Diaghilev, Nijinsky quedó cautivado por Rómola y, ante la estupefacción de todos, se casaron en Buenos Aires sin apenas poderse comunicar más que en un francés sembrado de palabras rusas. Pero la amistad de Nijinsky con Diaghilev era más que una amistad y éste, al recibir la noticia, escribió de inmediato un telegrama a Nijinsky comunicándole que no volviese, que el Ballet Ruso prescindía de sus servicios.

La carrera de Nijinsky, virtualmente, había terminado.

En 1914 Nijinsky se instala en Londres donde intenta organizar una compañía de ballet con el apoyo de su hermana Bronislava. Lamentablemente fueron intentos fallidos, el exceso de trabajo financiero, así como la responsabilidad coreográfica y artística de la compañía, agotan las fuerzas de Nijinsky que cae enfermo. Las funciones tienen que ser canceladas y el fracaso provoca su primera crisis nerviosa.

En este mismo año nace su hija Kira, Nijinsky se convierte en padre, en la total ausencia de una figura paterna.

El estallido de la I Guerra mundial (1914-1918) sorprende a Vaslav en Budapest (Hungría) donde estaba pasando unos días de visita, con su mujer y su hija Kira, en casa de la madre de Romola. Como extranjero enemigo, sufre un arresto domiciliario en casa de su suegra que durará año y medio.

*Sé que la gente dirá que no sé lo que es el miedo, pues no he estado en la guerra. Yo replicaré que estuve en la guerra, pues combatí a vida o muerte. Combatí no en una trinchera, sino en una casa. Combatí con la madre de mi mujer cuando estuve internado en Hungría.*⁴⁷⁴

Durante su desgarrada estancia en la casa de la madre de Romola, experiencia de la que habla como una experiencia de muerte en sus manuscritos, Nijinsky pasa largas horas encerrado en su despacho, se esfuerza en trabajar en un sistema de notación de la danza y en la composición coreográfica de su ballet *Till Eulenspiegel*.

En 1916 Nijinsky es liberado de su arresto por Diaghilev, dados los intereses financieros que éste tenía sobre Nijinsky, su presencia le resultaba imprescindible para financiar la temporada de los Ballets en la Ópera de Nueva York, lo que le llevó a realizar todas las gestiones necesarias para su puesta en libertad.

⁴⁷⁴ Nijinsky, op. cit., p. 191-192.

*Viví mucho tiempo en la casa de la madre de mi mujer. No sabía qué hacer. Me aburría. Sentí fuerzas cuando me enteré de que iban a liberarme y decidí escapar de la casa de la madre de mi mujer.*⁴⁷⁵

No puede dejar de llamar nuestra atención la connotación que utiliza Nijinsky al describir su liberación del arresto en la casa de la madre de su mujer. Denota que la estancia en la casa de la madre le resultaba, además, emocionalmente adversa. La madre de Romola, Emilia Markus, había llegado a ser primera actriz del Teatro Nacional Húngaro, tuvo dos hijas fruto de su primer matrimonio, volviéndose a casar a los pocos meses tras el suicidio de su primer marido. Como iremos viendo y desarrollando a lo largo de nuestra investigación, la madre de Romola resultaba tan dañina para Nijinsky, que parece expresar la necesidad de *escapar* de aquella casa, ya no por la consabida connotación política o burocrática, sino por la adversidad emocional que allí sufría.

Ya siempre acompañado por Romola, Nijinsky dirige la Compañía en Estados Unidos donde estrena, aun sin terminar, el ballet *Till Eulespiegel* (1916), en Nueva York. Posteriormente, estaba prevista una gira con los Ballets Rusos por España y Sudamérica. Pero en diciembre de 1917 Nijinsky se desliga definitivamente de la compañía, la familia se traslada a Saint Moritz (Suiza) en espera de que acabe la guerra. La compañía de Diaghilev pasa una larga temporada en España aprovechando la neutralidad de nuestro país en la I Guerra Mundial. Romola supo convencer al bailarín para que abandonase el Ballet Ruso.

*En junio de 1917 la compañía llegó a Madrid para sus actuaciones; estaba previsto actuar también en Barcelona y después realizar una nueva gira por Sudamérica. Diaghilev, completamente reconciliado con Nijinsky, se mostraba tan afectuoso con él, que Romola se sintió amenazada. Además, dos miembros de la compañía habían trabado amistad con él y lo animaban para que buscara un tipo de vida natural, según los principios de Tolstoi, viviendo en el campo y cultivando su propia granja. La aristocrática Romola, furiosa, se las ingenió para separar a Nijinsky de sus amigos y lo persuadió también para que no fuera a Sudamérica, confiando en que Diaghilev, viendo a los Ballets Rusos en peligro de no sobrevivir en tiempo de guerra, por esta deserción rompería definitivamente con Nijinsky. Así sucedió.*⁴⁷⁶

⁴⁷⁵ Nijinsky, op. cit., p. 194-195.

⁴⁷⁶ Markessinis, Artemis (1995), *Historia de la danza desde sus orígenes*, Editor: Librerías Deportivas Esteban Sanz Martier, S.L., Madrid, p. 213.

La compañía de Diaghilev, totalmente desligada de los teatros imperiales, entró en su época más difícil. En Rusia la Revolución era inminente, y la compañía vagaba por una Europa asolada por la guerra.

8.1.2.2 La danza como texto

Las obras coreográficas expresan a lo largo de su desarrollo una idea dramática o emocional central. La danza constituye un vehículo de comunicación que por su peculiaridad atrapa y transmite sensaciones o sentimientos que difícilmente se pueden verter en palabras. Dada la peculiaridad de su herramienta expresiva -la propia corporeidad-, el alcance de expresión de la danza permite manifestar complejas significaciones que el lenguaje verbal no puede representar.

La danza, por no depender de la concreción en la que se afirman las palabras/por el rasgo diferencial de lo material -la propia densidad corporal en su manifestación más sublime posible- de su forma interpretativa/de su herramienta, está abierta a distintos niveles de interpretación, tanto para el ejecutante como para el espectador, haciendo aflorar emociones y sensaciones raramente reconocidas...

*Todos comprenden el sentido de la danza conforme al nivel propio de cada uno*⁴⁷⁷

Ese nivel de comunicación simbólica sirve para relatar cuentos y leyendas, constituyendo un importante aspecto de nuestra historia cultural, ayudando, desde la realidad exterior, a la realización simbólica de los hombres.

Podemos considerar la danza como un lenguaje, como un acto de escritura corporal, en el que el conjunto coreográfico se configura como un texto en el que las funciones técnicas, expresivas y comunicativas se entrecruzan, como los tres registros que conforman el texto, entrelazándose en una dimensión simbólica o artística.

Como toda forma de lenguaje, la danza, verdadero lenguaje mímico, postural y gestual, sirve, a la vez, para la expresión de las emociones y los sentimientos y la comunicación de las fantasías y las representaciones, plasmándose en un singular medio de comunicación social donde las tensiones individuales e interpersonales toman una forma socialmente aceptable. La complejidad estructural de tremendo caudal

⁴⁷⁷ Robert Cohan (1986), *El taller de danza*, Plaza y Janés, S.A., Barcelona (1989) p. 18.

*dancístico, a la vez expresivo y comunicante, aún se acrecienta a medida que las posturas y los gestos se cargan de simbolismos.*⁴⁷⁸

Es en este espacio escénico de realización artística donde Nijinsky ponía toda la verdad subjetiva de la experiencia vivida, el cual, actuando como un verdadero laboratorio de simbolización, creemos constituía prácticamente el único campo de expresión y de realización posible para Nijinsky, dadas, entre otras circunstancias, su gran timidez y las dificultades que desde niño le habían caracterizado a la hora de comunicarse con los demás.

Para Vaslav Nijinsky la danza podía representar un lenguaje contundente en su organización psíquica, una dimensión puesta en práctica que le permitía enarbolar toda su energía y trascender sus dificultades expresivo-comprensivas.

Nijinsky supo expresar con tan intenso dramatismo los achaques del cautivo maltratado, su desesperación extrema, sus celos, su ardoroso deseo de libertad, su odio para su carcelero, que Sarah Bernhardt, la cual asistió a la representación de Petrushka, exclamó:

*- “Tengo miedo, porque veo trabajar al mayor actor del mundo ”.*⁴⁷⁹

Podríamos comprender la danza y el arte de la creación coreográfica como una forma de expresión que involucra un movimiento corporal organizado en tiempo y en espacio, y en cuyo texto el bailarín pone su huella.

*La identidad artística de la danza se afirma, en cualquier caso, como un conjunto de movimientos y posturas rítmicos y armónicos, por los que se expresan las emociones y los sentimientos, las representaciones y las fantasías. La estructura de la danza se compone de un lenguaje corporal dinámico que, activado por imágenes interiores afectivas y conceptuales, se traduce en una cadena de movimientos ordenados.*⁴⁸⁰

Esta ordenación del movimiento, altamente estructurado en el espacio, impone unos límites – expresivos - al bailarín intérprete, y en su caso, también al creador coreográfico, constituyéndose como una forma de contención de la estructuración psíquica, a la vez que permite al artista sublimar, entendiendo la sublimación como la acción de ligar, de representar, es decir, de contener y transformar la energía pulsional.

⁴⁷⁸ Alonso-Fernández, F. (1985), *Identidad funcional de la danza a través de la historia, Psicopatología, Discurso de ingreso en la Sociedad Médica de Escritores.*

⁴⁷⁹ Romola, op. cit., p. 135.

⁴⁸⁰ Alonso-Fernández, op. cit.

Asimismo, en todo texto coreográfico, el imprescindible elemento musical constituye un lenguaje no verbal que reemplaza a la palabra y se establece como límite del torrente expresivo. La música como su fundamento, y el arte coreográfico como expresión organizada de la danza, constituían un medio de expresión privilegiado para Nijinsky, pues proporcionaba al genio del bailarín el medio que mejor se adaptaba a su circunstancia, permitiéndole engranar su fortísima energía pulsional.

Su dinámica psíquica conseguía ser articulada a través de la obra artística, manteniéndose así en el umbral de la locura, el mismo que limita, según nuestras hipótesis, con la genialidad creativa y la intensidad interpretativa, rozando, lógicamente, la indecencia y el escándalo social.

*... Atacó El Fauno diciendo que era un ballet obsceno. Yo no pensaba en la obscenidad cuando compuse ese ballet. Lo compuse con amor. Cree todo el ballet yo solo. Me gustaba mucho ese ballet y por eso transmití mi amor al público.*⁴⁸¹

Su resquebrajada experiencia no sólo era canalizada, sino elaborada y expresada en los teatros, vinculando así con el público, es decir, con la realidad exterior, una cierta y compleja verdad subjetiva, que aun rozando los límites de la obscenidad y el escándalo, le ofrecían un espacio de contención y simbolización.

Probablemente, la interpretación de todos los personajes y textos coreográficos que Nijinsky creó y bailó, le permitieron asumir, elaborar todos aquellos eventos traumáticos por los que hubo de pasar.

*Me apoyaba sobre la cabeza en el ballet Scherezade, donde hube de representar una fiera abatida. Representé bien a la fiera y por eso el público me comprendió. Ahora representaré el sentimiento y el público me comprenderá.*⁴⁸²

Con la interpretación dancística encontraba un destino socialmente aceptable, y de alguna manera asumible o soportable, para su frágil estructuración psíquica.

El Fauno y los Juegos fueron ballets compuestos por mí bajo el efecto de mi vida con Diaghilev. El Fauno soy yo y los Juegos es la vida con la que Diaghilev soñaba. Diaghilev quería tener dos chicos. Más de una vez habló de esta intención, pero yo me puse de uñas. Diaghilev quería hacer el amor con dos chicos al mismo tiempo, y quería que esos chicos hicieran el amor con él. Los dos chicos son las dos chicas y Diaghilev

⁴⁸¹ Nijinsky, op. cit., p. 223.

⁴⁸² Nijinsky, op. cit., p. 33

*es el joven. Enmascaré esas personalidades a propósito, pues quería que la gente sintiera repugnancia. Yo sentía repugnancia y por eso nunca pude acabar ese ballet.*⁴⁸³

No puede resultarnos casual que los Ballets más importantes que Nijinsky representó, y que le consagraron como el Dios de la danza, resulten fundamentales en el análisis textual y biográfico del artista que, como bien sabemos, se entrelazan aunando el sentido de la obra artística.

Bailó, en ese sentido, magistralmente y con asombrosa intensidad personajes que todos ellos parecían coincidir en una cualidad; el no estar del todo humanizados. Asumiéndose, a tal efecto, como intérprete de un *Espectro*, como un ser irreal, sin densidad presencial. Un ser onírico, casi imaginario... producto, tan solo, de la ensoñación de una mujer.

O como una vilipendiada marioneta representando el papel que Fokine creó especialmente para él: *Petrushka*, una mera figuración dominada por los intereses de otro que la maneja. Nijinsky se encuentra atrapado por los hilos que Diaghilev manejaba a su antojo con asombroso poder.

*Aquel soberbio papel de títere exigía un danzarín de extraordinario talento, capaz de interpretar pasos alegres, patéticos y extremadamente difíciles. Vaslav consiguió elevar el papel fantástico del títere al rango de un verdadero símbolo del espíritu del pueblo ruso, aplastado por la autocracia, una y otra vez, la cabeza, irreductible a pesar de la violencia y de todos los engaños de los que era pasiva víctima.*⁴⁸⁴

No podemos dejar de encontrar cercanas analogías entre el destino de los personajes representados por Nijinsky y su propio trayecto biográfico. Así como la desdichada marioneta *Petrushka* es dominada – *engañada*, en palabras de Romola- y finalmente encerrada por manos de un charlatán, el deseo de Nijinsky no logra articularse, no se hace posible. El Nijinsky revolucionario se torna con el lustro cada vez más suave, y la ley de la mujer le va dominando. Nijinsky nunca conseguirá ver realizado su deseo, quedando, como su desdichado personaje, sumido en la melancolía. El espíritu se desploma, y si sobrevive finalmente o no, queda envuelto en la duda.

Podríamos atrevernos a decir que Nijinsky termina por convertirse en el representante de lo representado. Es decir, reducido al estatuto de objeto Nijinsky se nos revela en la escena como una marioneta, como un muñeco sin vida propia.

⁴⁸³ Nijinsky, op. cit., p. 226

⁴⁸⁴ Romola, op. cit., p. 134



Marioneta representada por Nijinsky en el Ballet *Petrushka*

Nijinsky no está sujeto a su ser, a su deseo, lo intenta con saltos magistrales al vacío, innumerables piruetas, equilibrios irrepetibles... pero se pierde definitivamente en el deseo del otro. Las magnas representaciones del gran bailarín estaban sujetadas narcisísticamente por otro, tal y como es representado en el Ballet *Petrushka*. Nijinsky actúa el papel de una marioneta donde cumple el deseo del otro que lo gobierna.

Perfecta escenificación de la opresión del pueblo ruso representado por *Petrushka*... La dinámica del amo y el esclavo: Así, sólo unos pocos años después, en su delirio, Dios le ordenará y él obedecerá. Un yo totalmente disuelto, sin límite, manifestándose en esa relación dual entre amo y esclavo.

*Dios me ordenó que me levantara. Me levanté. Dijo que podía irme a casa. Me fui hacia casa. Dios me dijo: «Detente.» Yo me detuve. Di con el rastro de sangre. Él me ordenó que volviera atrás. Volví atrás. Él dijo: «Detente.» Me detuve. Sé que todos pensarán que todo lo que estoy escribiendo es una invención, pero debo decir que todo lo que estoy escribiendo es la pura verdad, pues todo esto lo experimenté en la práctica.*⁴⁸⁵

Más adelante, en su propia obra coreográfica *L'après midi d'un faune*, interpreta el papel de un *Fauno*, un ser expectante que asusta al público con su primitiva animalidad. Nijinsky pone en escena un fracasado ritual de seducción en el que las ninfas huyen despavoridas ante un personaje de erótica bestialidad, tan sensual como brutal, escandalosamente exhibicionista.

Pero Nijinsky está sometido irrevocablemente a una relación de amor tiránico en la que Diaghilev tiene el poder y la ley –perversa– para manipularlo. Siempre y cuando permaneciese sometido a la ley impuesta por Diaghilev obtendría a cambio seguir permaneciendo en la gloria como bailarín estrella de los Ballets Rusos.

Una vez Nijinsky no obedeció más la ley impuesta por Diaghilev, éste desplegó todo su poder para hundir a Nijinsky despidiéndolo de la compañía, gesto que le conduciría al desencadenamiento de su locura.

8.1.3 EL PUNTO DE INFLEXIÓN: LA MUERTE DEL PADRE

La muerte real del padre y el declinar artístico de Nijinsky. La progresiva irrupción de lo siniestro en el texto creativo.

La propuesta coreográfica de Nijinsky que aflora al presentar los primeros síntomas de su incipiente inestabilidad mental en la casa de Saint-Moritz (1917–1919) difiere radicalmente, tanto desde el punto de vista formal como desde el argumental, de la primera propuesta coreográfica que realiza entre 1912 y 1916.

Con la impresión de violencia y aspereza de la expresión plástica que se veía representada en el empleo –rebelde– de las líneas rectas y de los ángulos, en las cuatro primeras obras coreografiadas por Nijinsky, a saber, *La Siesta de un Fauno* (1912), *La Consagración de la Primavera* (1913), *Juegos* (1913) y *Till Eulenspiegel* (1914-1916), obra que nunca terminó, creaba una estética propia con la que daba sello a un estilo

⁴⁸⁵ Nijinsky, op. cit., p. 21

coreográfico único e innovador. Pero esta actitud revolucionaria e innovadora va dejando paso poco a poco a una progresiva invasión de las formas sinuosas y ondulantes que podemos constatar tanto por la descripción de sus coreografías como en sus dibujos. En la época del segundo aislamiento en la casa de Saint Moritz, inmediatamente anterior, o casi podemos decir concomitante con la desestructuración psicótica, la creación productiva de Nijinsky se ve arrasada por un sistema de notación que corresponde en su totalidad al círculo, arrasando el peculiar e innovador estilo que había caracterizado al coreógrafo en sus inicios creativos.

-Mira, femmka, el círculo es el movimiento perfecto y completo. Es la base de todo: vida, arte y, ante todo, nuestro arte, sin duda alguna. Es la línea perfecta.

*Todo el sistema de notación descansaba sobre el círculo. Y lo mismo sucedía en aquel ballet. Correspondía a los métodos anteriores de Vaslav, pero contrariamente al Fauno y a la Consagración, se basaba en el círculo.*⁴⁸⁶

Dicho sistema de notación ya no descansa sobre la rigidez y firmeza de las líneas cargadas de tensión expresiva, sino que las suntuosas formas circulares comienzan a imponerse en sus diseños de forma obsesiva. La línea de las decoraciones y todos los pequeños detalles diseñados por Nijinsky para las últimas coreografías, que nunca llegó a representar, eran curvados, y hasta la boca del escenario, la imaginaba redonda, como un ojo.

*No me gusta el teatro con escenario cuadrado. Me gusta el teatro circular. Construiré un teatro circular. Sé lo que es el ojo. El ojo es el teatro. El cerebro es el público. Yo soy el ojo en el cerebro (...). Yo soy un ojo de Dios.*⁴⁸⁷

Recordemos que el padre de Nijinsky muere en 1912, coincidiendo con el estreno de su primera creación coreográfica: *La Siesta de un Fauno*.

Podemos considerar esta pérdida como un *punto de inflexión*. Un hecho que podría marcar un antes y un después en la trayectoria artística de Nijinsky; de la genial contención y propuesta coreográfica de Nijinsky al declinar creativo, artístico, y personal.

La muerte real del padre apunta, como veremos más adelante, a la configuración de su delirio. La imposibilidad de Nijinsky para poder simbolizar esta pérdida podría radicar “en el origen” en la falla paterna, en la ausencia de palabra simbólica, lo que termina

⁴⁸⁶ Romola, op. cit., p. 395

⁴⁸⁷ Nijinsky, op. cit., p. 63

por incapacitarle para poderse representar –en modo alguno- este hecho, y a precipitarse a partir de su muerte, poco a poco, en un precipicio experiencial que cristaliza en el delirio.

*Nijinsky se encontraba en una sala débilmente iluminada, vigilando los ensayos, cuando Bolm, aprovechando un momento libre, se acercó para darle el pésame. Nijinsky le dio las gracias, levantó los ojos y sonrió. Bolm quedó aturdido y se dijo que Vaslav no tenía corazón. Hasta algunos años más tarde, cuando empezó su larga enfermedad, no comprendimos que su sonrisa ante las malas noticias o sus lágrimas al saber los acontecimientos felices podían significar precisamente lo contrario de su reacción psicológica real.*⁴⁸⁸

Carece de importancia que el padre esté ausente, se encuentre eclipsado o haya desaparecido; lo esencial es que no está. Su ausencia es un hecho casi constante en procesos artísticos, como si la relación casi incestuosa que el niño establece con la madre, como sustituto del padre, constituyese un poderoso estimulante de la creatividad. Pero esta ausencia tiene su faz siniestra, pues implica, bajo la lógica del inconsciente, no proceder de nadie. O quizá, no proceder de nadie más que de la madre, y entonces, saber demasiado del origen.

Tanto sabe que es un genio, pero si el genio sabe demasiado, si hay un más allá de la ley protectora, entonces el genio corre el riesgo de romperse, de hacerse frágil. Sólo así, consagrado en una causa única, será capaz de realizar las mayores proezas, y al mismo tiempo sucumbir a las mayores debilidades.

En lo que se refiere a la trama representada, también apreciamos un cambio significativo en los argumentos. Podemos aventurarnos a adivinar una evolución secuencial cuyo punto de diferenciación se establecería entre un antes y un, progresivo deterioro, después de la muerte real del padre.

Los primeros papeles interpretados por Nijinsky e incluso sus primeras creaciones coreográficas, pudieran aún dejar una puerta abierta a que obrase el milagro. La noticia de la muerte real del padre todavía no se ha producido, el gobierno y el Ballet Ruso "paternalizan" al bailarín, y Nijinsky todavía no ha tenido un encuentro real ni con la mujer ni con la muerte (no han muerto ni su padre ni su hermano), que viene a ser lo mismo. La eficacia de la metáfora paterna, aunque de dudosa validez simbólica, aún está en juego. Su genial creación pende de un fino hilo.

⁴⁸⁸ Romola, op. cit., p. 159

Las obras anteriores a 1916 representan sueños de seducción, de acercamiento, amores platónicos, que no llegan a consumarse, imposibles... y por supuesto, por qué no, la adoración a la tierra, a la madre, a la diosa primera. En *La Siesta de un Fauno* la temática versa específicamente sobre el flirteo ante la mujer, literalmente, sobre los ensueños de un estudiante moderno ante el despertar de los instintos sexuales y emotivos. Y en *La Consagración de la Primavera*, la adoración a la tierra, los esfuerzos, los sacrificios otorgados a algo...⁴⁸⁹

La *Consagración* describe el rapto y sacrificio de una joven al inicio de la primavera (estación que representa el fervor de la adolescencia). El duelo adolescente de la pérdida... La expulsión del paraíso, el acceso al saber de la falta, de la castración humana, al saber de la muerte. La doncella debía bailar hasta su muerte... con el fin de obtener la benevolencia de los dioses al comienzo de la nueva estación (la madurez).

Cómo señalábamos, la temática de las obras de Nijinsky van dando un giro, tornándose cada vez más siniestras. Pero lo que quizá resulte más significativo es que Nijinsky, huérfano de padre, y lanzado de nuevo a las aguas del océano por Diaghilev, y en ausencia de éste dado el pánico que le tenía al mar, Nijinsky cae en manos de la que se convertirá en su mujer en cuestión de una semana.

*Me casé por casualidad. Me casé en Sudamérica... Nos conocimos en el barco Avon. Ya he descrito un poco mi matrimonio. Debo decir que me casé sin pensarlo.*⁴⁹⁰

Tras la pérdida del padre, Nijinsky se casa, sin poderlo pensar, y poco a poco el aislamiento del mundo del ballet, y de todo aquello que está del lado del valor delimitador del significante, va siendo cada vez menor.

En los argumentos coreográficos de 1917/1919 ya no hay seducción, ya no hay flirteo, ahora una única mujer acapara el protagonismo final de la representación como consumación de la escena. En la descripción de estas nuevas secuencias coreográficas emergen contenidos con cierto matiz siniestro, pues ya no se hallan velados por la poética que caracterizaba la propuesta coreográfica de 1912. Quería mostrar, según palabras del propio Nijinsky, "a la vez la belleza y el poder destructivo del amor". Quizá las obras de juventud conservaban aún latente la huella de cierta búsqueda de identidad posible, mientras que en la madurez la identidad se encuentra avasallada.

⁴⁸⁹ No está de más recordar el significado de *consagrar*: Hacer o ser causa de ser reconocido definitivamente como la cosa que se expresa. El título de la obra de Nijinsky parece expresar una necesidad real.

⁴⁹⁰ Nijinsky, op. cit., p.119

Una de sus últimas creaciones dice así: Un joven busca la verdad en la vida; primero es un discípulo, abierto a todas las sugerencias artísticas, a toda la belleza que la vida y el amor pueden ofrecer; luego, su amor para la mujer, para la compañera que, al fin, le libera.

Ella le libera, pero nos preguntamos, ¿de qué le libera? Más bien le despoja de todo salvo de lo que ya había, el origen. Lo que queda una vez arrasadas la disciplina y la ley que hacían posible su organización. Nijinsky va a ser arrasado por lo que podríamos llamar la simbólica del círculo. De modo que más bien podríamos decir que, ella, más que liberarle, le absorbe hasta su desintegración.

Otro de los últimos dramas coreográficos de Nijinsky representa un cuadro de la vida sexual. El personaje principal es la dueña de la casa, bella bailarina de edad ya madura y paralítica a consecuencia de una vida de desenfreno; su cuerpo es ya tan sólo una ruina pero demuestra una gran efectividad en el negocio del amor. Trafica con todas las mercancías del amor, vende mujeres a los hombres, la mujer a la mujer y el hombre al hombre.

Estas últimas coreografías estaban concebidas por Nijinsky para que ella, Rómola, las bailase.

*La primera vez que sentí dolor fue tres o cinco días después de la boda. Le pedí que aprendiera a bailar, pues para mí la danza era lo más elevado en la vida después de ella. Quería enseñarle un buen baile, pero ella se asustó y ya no confió en mí. Lloré y lloré amargamente. Sentí ya la muerte.*⁴⁹¹

Ya no hay nada, ningún soporte, ninguna técnica, ninguna herramienta que le ayude a elaborar y contener la experiencia, sólo ella.

*Me había entregado a una persona que no me amaba. Me di cuenta de todo mi error. Mi mujer me había amado más que nadie, pero no me sentía.*⁴⁹²

Parece decir entre líneas, además, que el amor de su esposa-madre amenaza con destruirle, augura que ésta va a comercializar con algo que él, en lo que será su último intento de estructuración previo a la locura, ha cargado de sentido hipersensible: la escritura de su *Diario*. En él dice así:

⁴⁹¹ Nijinsky, op. cit., p. 160

⁴⁹² Nijinsky, op. cit., p. 160

*No puedo seguir confiando en mi mujer, pues he sentido que quiere entregar estos cuadernos al médico para que lo examine. Le he dicho que nadie tiene derecho a tocar mis cuadernos. No quiero que los vean, los he escondido, y este cuaderno lo llevaré conmigo.*⁴⁹³

Rómola, como la mujer despechada de la coreografía, comercializa con el amor de su esposo, el hombre. Ella publica las notas de Nijinsky encontradas en un viejo baúl en 1936, cuando él aún se encuentra con vida ingresado en un manicomio.

No tenemos documento gráfico sobre estas composiciones porque, como hemos señalado anteriormente, no llegaron nunca a ser representadas.

Hay una última representación, loca, siniestra, fue la última vez que Nijinsky bailó en público.

La actuación coincide exactamente con el día en que comienza a escribir su *Diario*, el 19 de enero de 1919.

*He subido y me he echado en la cama, pero he cogido el cuaderno para apuntar todo lo que he experimentado hoy. He experimentado muchas cosas y por eso quiero apuntarlas. No he experimentado más que cosas horribles.*⁴⁹⁴

Estando ya instalado con su familia en la casa de Saint Moritz, es invitado a bailar en el hotel Survetta House para recaudar fondos destinados a la Cruz Roja. Según describe Romola⁴⁹⁵ en su libro, Nijinsky aterrizó al público con una danza de la muerte patética en la que expresaba los dolores y sufrimientos *de la guerra*.

*Con su incipiente esquizofrenia mezclada con su intacta genialidad, la actuación resultó impresionante, pero un tanto grotesca a la vez.*⁴⁹⁶

*Mi mujer me ha dicho hoy que todo lo que hice en la velada de ayer se parecía al espiritismo, pues me detenía cuando no tenía que hacerlo.*⁴⁹⁷

Nijinsky describe este baile en un pasaje inicial de su *Diario*. Con su baile atemoriza al público aristócrata que acude a la actuación consiguiendo asustar a la totalidad de los

⁴⁹³ Justamente con esta frase da comienzo a su segundo *Cuaderno*. Entendemos que el primero lo guarda, mientras este segundo, que inicia, lo llevará consigo. Nijinsky, op. cit., p. 73

⁴⁹⁴ Nijinsky, op. cit., p. 14

⁴⁹⁵ Romola, op. cit.

⁴⁹⁶ Markessinis, Artemis (1995), *Historia de la danza desde sus orígenes*, Editor: Librerías Deportivas Esteban Sanz Martier, S.L., Madrid, p. 214

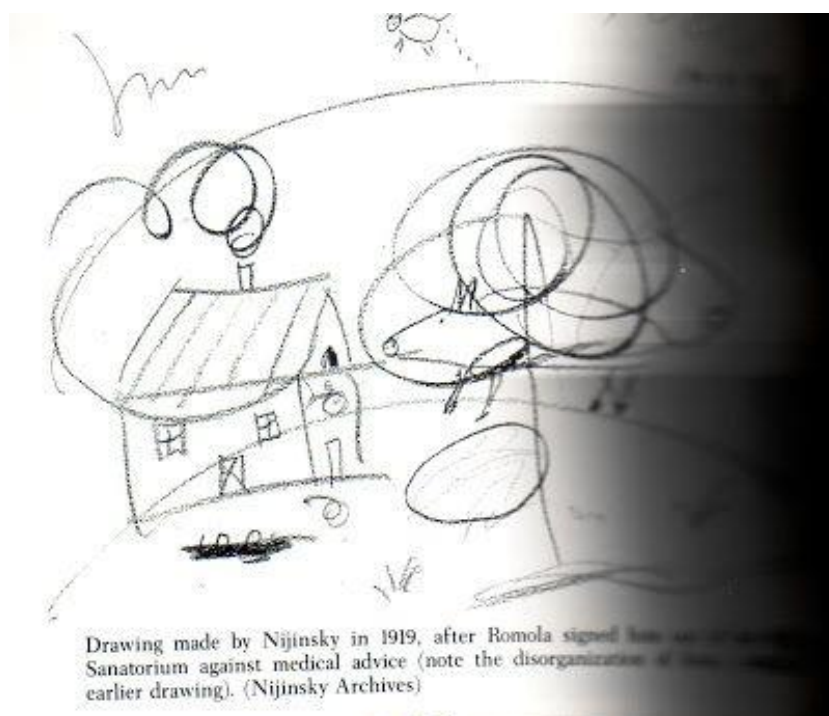
⁴⁹⁷ Nijinsky, op. cit., p. 31

espectadores, es una experiencia desestructurante que podríamos creer que motiva la necesidad de comenzar a escribir sus manuscritos como un esfuerzo desesperado con el que intentar dar sentido a su desgarradora y solitaria experiencia.

*Estuve nervioso, pues Dios quería inquietar al público. El público había ido a divertirse. Pensaron que yo bailaba para divertirles. Bailé cosas terribles. Se asustaron de mí y por eso pensaron que quería matarlos. Yo no quería matar a nadie. Yo los amaba a todos, pero a mí nadie me amaba, y por eso me puse nervioso.*⁴⁹⁸

8.1.4 EL DESENCADENAMIENTO DE LA PSICOSIS. LA CASA DE SAINT MORITZ. (1917-1919).

8.1.4.1 Los dibujos



Dibujo hecho por Nijinsky en la casa de Saint Moritz (Suiza) 1919

⁴⁹⁸ Nijinsky, op. cit., p. 12

No entraremos a hacer un exhaustivo análisis de las proyecciones que Nijinsky plasma en este dibujo de la casa de Saint Moritz. Tan sólo advertir, someramente, que un animal enorme, un cerdo, que podría representar la energía pulsional, de un tamaño casi tan grande como la casa, acecha con entrar por la buhardilla, la parte alta de la casa que representaría el mundo de la fantasía, de lo imaginario. Es la única ventana que no tiene verjas, pero tiene una connotación igualmente siniestra, pues la entrada está representada por un agujero negro. Las puertas y ventanas laterales, sin embargo, están fuertemente cerradas, sin permitir, por lo tanto, un intercambio con el exterior, con la realidad.

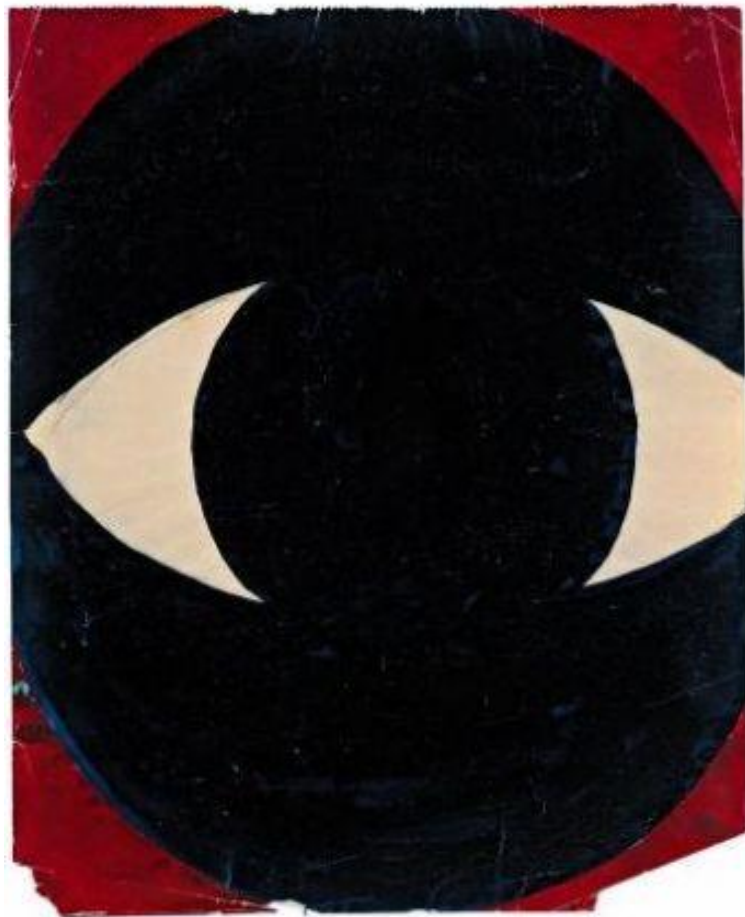
En esa casa parece haber dos puertas: una en el lateral, que como decimos está sellada, con lo cual no hay ni entrada ni salida posible, no tolera el intercambio, está herméticamente “cerrada”. La otra, en el frente, que sería la entrada principal, está completamente “abierta”, parece dibujar una apertura en la que falta la puerta, no hay cerradura, no hay un operador simbólico que marque una diferencia entre cerrado y abierto, de modo que nada puede quedar vedado a la mirada.

*Quiero pintar, pero no aquí, pues siento la muerte.*⁴⁹⁹

El gabinete de trabajo de Nijinsky, en la casa de Saint Moritz (diciembre de 1917), estaba cubierto de dibujos con formas serpentinadas y curvas, extrañas figuras en las que lo siniestro comienza a emerger incesantemente. Como ya hemos advertido en líneas anteriores, la estancia en la casa de Suiza viene a completar la línea de destrucción que ya se iniciase en la casa de la madre de Romola en Hungría (1914-1916).

A lo largo de toda su estancia en la casa Vaslav se dedicó ardorosamente a escribir y dibujar. Su gabinete de trabajo estaba cubierto de dibujos que se basaban siempre en el círculo, y los diseños escénicos o decorativos fueron dejando paso a extrañas figuras en las que resaltaban inquietantes ojos negros y rojos.

⁴⁹⁹ Nijinsky, op. cit., p. 167

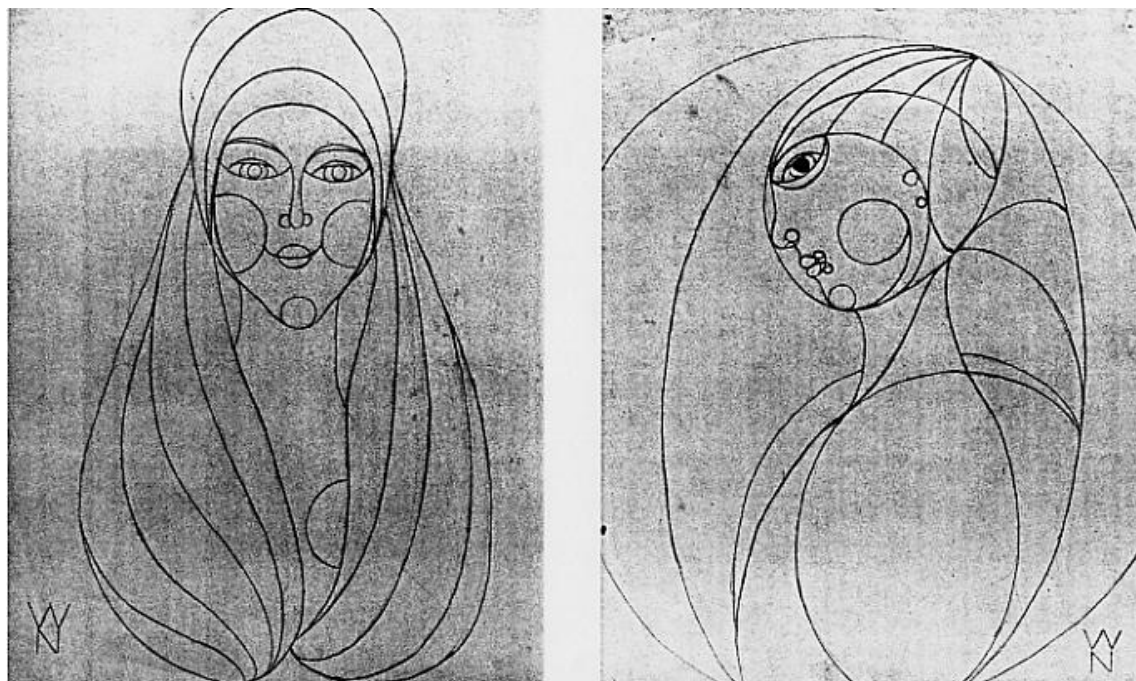


Dibujo de Nijinsky, Saint Moritz, 1919

El día en que el profesor Bleuler estableció su diagnóstico sobre la locura incurable de Nijinsky, Rómola entra en el despacho y al ver los dibujos que había sobre la mesa del despacho, que con seguridad sirvieron al Doctor Bleuler a establecer su diagnóstico, ella exclamó *¡el círculo, el terrible círculo de mis desgracias!*

Nos podemos preguntar ahora contra qué se revelaba Nijinsky fervorosamente en su paso de artista intérprete a artista creador.

¿Por qué eliminaba sistemáticamente de sus coreografías todos los movimientos suntuosos y fluidos de la escuela clásica?, ¿de qué intentaba huir, o mejor, contra qué intentaba defenderse?



Retratos hechos por Nijinsky en la misma época

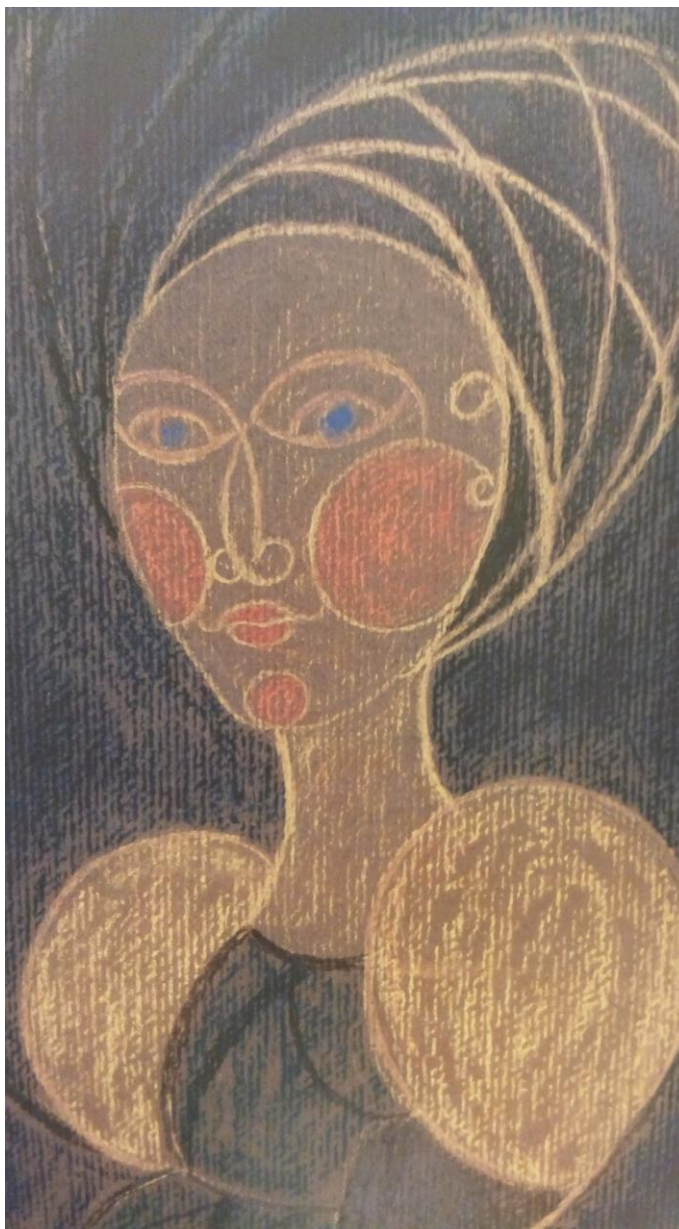
Posiblemente de aquello que más tarde le iba a arrasar. Nijinsky ha sido invadido, avasallado por la suntuosidad y fluidez contra la que se había revelado.



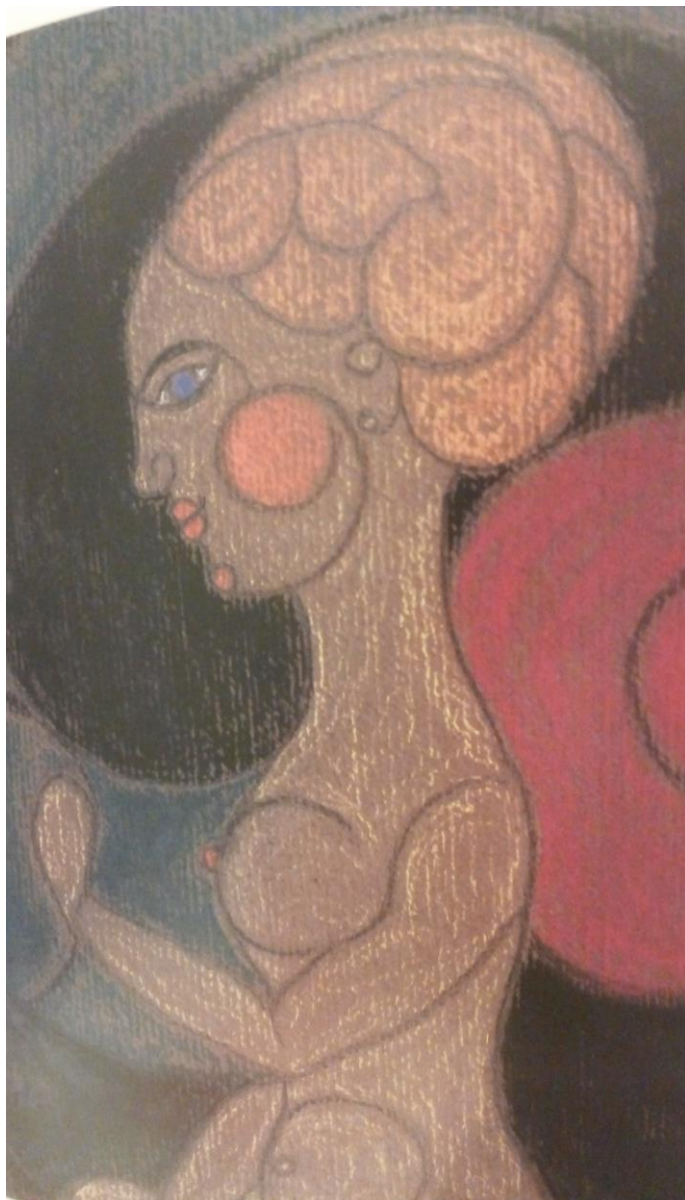
Dibujo «circular» hecho por Nijinsky, Saint Moritz en 1918

8.- Análisis textual del *Diario* de Nijinsky.

La sublime creación de 1912 se torna siniestra por la invasión de la belleza fascinante... pero vacía, hueca, detrás de esa imagen, como constataremos por su cronicidad psicótica, sólo hay un abismo oscuro sin fondo.



Retrato, Nijinsky



Retrato, Nijinsky

La amenaza de perder su virilidad ya estaba en juego para Nijinsky desde sus primeras propuestas coreográficas, lo podemos entrever por su categórico rechazo de cualquier curvatura o adorno en sus líneas coreográficas en aquellas representaciones en cuya escena había de flirtear, es decir, enfrentar la escena con la mujer.



El Fauno (1912), coreografía de Nijinsky



Nijinsky en *El Fauno* (1912)



Nijinsky en *El Fauno* (1912)



Nijinsky con el velo en *El Fauno* (1912)

Ni que decir tiene que de niño la férrea disciplina del Teatro Imperial organizaba y contenía *el genio* de Nijinsky en sus dos consabidas acepciones, por un lado la de su maestría y habilidad insuperables, y por otra esa acepción de uso común que alude a la ferocidad del carácter.

Más tarde, tras su graduación, un amo perverso, Diaghilev, hizo las funciones del padre que nunca tuvo.

La irrevocable caída de Nijinsky comienza tras la muerte real del padre. A los pocos meses de su fallecimiento, casi por casualidad y sin saber por qué, Nijinsky se casa, es decir, *cae* en manos de la ambiciosa Romola siendo, por lo tanto, expulsado del Ballet Ruso, rechazado por Diaghilev. El genio se encuentra a partir de aquí despojado de toda ley; ni férrea ni perversa, que le contuviese ante el pulsional encuentro con lo real: La casa de la mujer.

Las innovaciones de Nijinsky en su época más creativa no sólo se basaban en el rechazo de los movimientos suntuosos y fluidos, propios de la escuela clásica, también Nijinsky criticaba la intensidad dramática y la carga expresiva de la que se veían despojadas – quizá protegidas– las técnicas clásicas.

El dramatismo interpretativo, el impulso de su propio talento creador, se hundía, ya en sus geniales comienzos, peligrosamente en la exigencia de una dinámica pulsional, que en un primer momento logra articular pero que más tarde llegará a escindirle.



Nijinsky en *El Fauno* (1912)

En el primer invierno que Nijinsky pasa en Saint Moritz, el hermano mayor de Nijinsky, loco, e internado en un manicomio, muere a causa de un incendio. Ya nada le separa del origen... No hay padre, no hay escuela, no hay amo, no hay un hermano mayor loco.

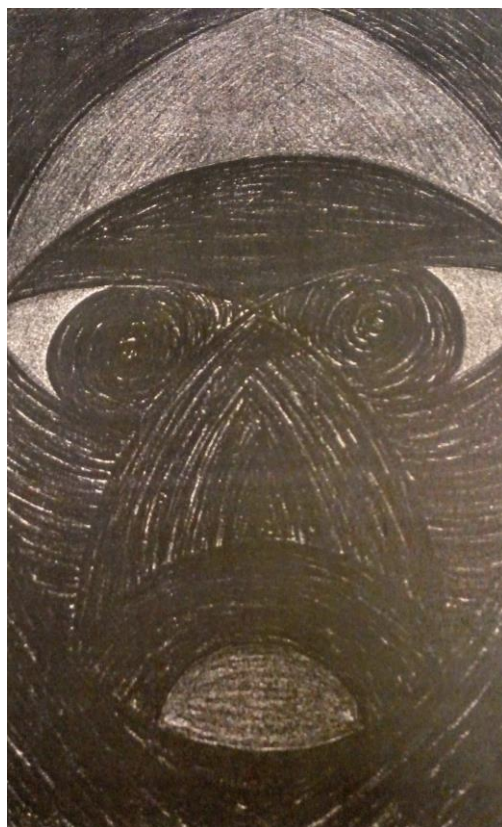
Efectivamente, ha contraído matrimonio con Rómola sin apenas conocerla, sin apenas poder comunicarse con ella más que en un francés sembrado de palabras rusas. Una mujer temerosa en la que Nijinsky reconoce, probablemente, a su propia madre, pues al igual que a ésta, Rusia –la tierra natal de Nijinsky– le da miedo.

Como mi madre no quería que sirviese en las tropas del ejército ruso me hizo registrar en el registro de nacimientos de Varsovia, esperando que así pudiera hacer allí el servicio militar. Mi madre, polaca de todo corazón, me crio con su propia leche...

Los puntos suspensivos son de Nijinsky, y concluye,

*No soy ni ruso ni polaco. No soy un hombre...*⁵⁰⁰

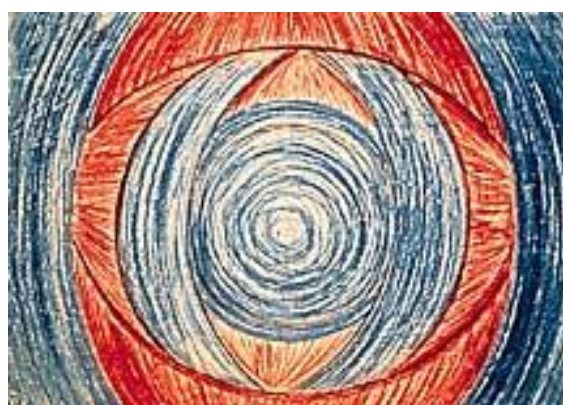
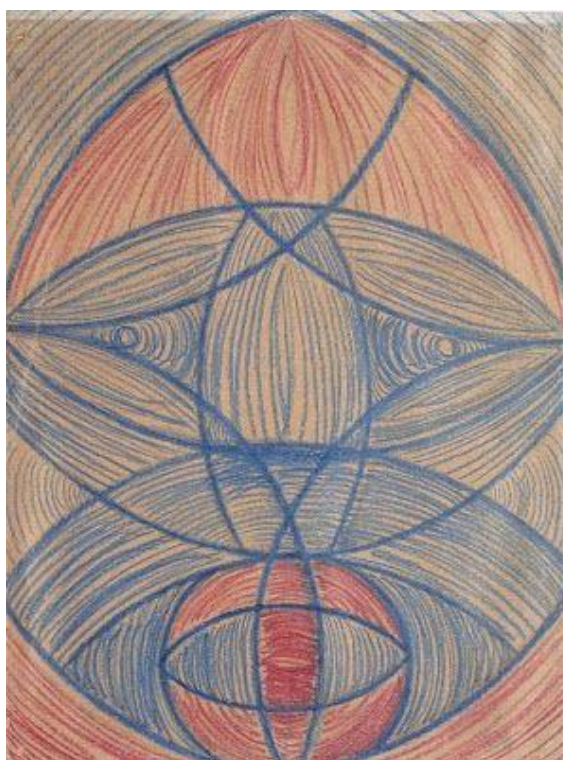
Un hombre. Sin origen. Pero ¿qué es de un hombre sin origen, o de un hombre cuyo origen no está "cortado", "atravesado", es decir, "fundado", cuyo origen es, sólo es, un círculo como un ojo, o en su faz siniestra, un círculo como un agujero negro? un hombre loco.



Dibujo de Nijinsky, Saint Moritz (1919)

⁵⁰⁰ Nijinsky, op. cit., p. 89

Ya nada le separa de su madre, de la mirada de la madre que permite un sin fin de proyecciones imaginarias, pues sólo el padre –la metáfora eficaz– logra encauzar la potencia del sexo femenino para que obedezca a la ley. El padre, significante primordial, hubiese permitido, sin embargo, encauzar, limitar las desenfrenadas proyecciones imaginarias del artista. Esa fue la esencial función significante del arte, en su más amplio sentido simbolizante, según entendemos en la Teoría del texto, lo que contuvo a Vaslav.



Figuras geométricas, Nijinsky

Nijinsky se ha hundido en el círculo que es como un ojo, en las entrañas de la madre, morada originaria. El cuerpo de la madre, tan indecible como escurridizo, destruye cualquier construcción semiótica, y así Nijinsky, el gran bailarín y coreógrafo de los Ballets Imperiales Rusos ve desmoronarse su perfeccionada técnica por no poder acceder al orden simbólico que la atraviesa para poderla sustentar.



Vaslav Nijinsky (1919), dibujo

8.1.4.2 El Diario

Una vez privado de su campo de expresión Nijinsky comienza la escritura de su *Diario*, precisamente el mismo día en que baila en público por última vez en el hotel Survetta de Saint Moritz, el 19 de enero de 1919. Realizó un solo colérico y tras el episodio fue examinado por el Dr. Hans Curt Frenkel, médico que trató a Nijinsky durante su estancia en Saint Moritz, y que seis meses más tarde facilitó la entrevista con el Dr. Bleuler en Zurich.

Tras los primeros signos de inestabilidad mental, Nijinsky enloquece y escribe sus manuscritos, donde fueron anotadas todas las vivencias iniciales de su desestructuración psicótica. Años después, estando Nijinsky ingresado en un sanatorio en Suiza, su esposa encontró los *Cuadernos* escondidos en un viejo baúl. Romola publicó una primera edición del *Diario* de Nijinsky en inglés, una versión abreviada y censurada en la que suprimió casi el cuarenta por ciento del texto. Romola eliminó los pasajes con fuerte carga sexual, las alusiones escatológicas y otros muchos aspectos menos atractivos de su enfermedad.

El *Diario* fue escrito en seis semanas y media, del 19 de enero al 4 de marzo de 1919, siendo interrumpida su escritura justo el día anterior a su viaje a Zúrich, donde quedó ingresado y hundido en la locura para el resto de sus días.

Al morir Romola en 1978, el manuscrito del *Diario* fue subastado por Sotheby's en 1979.

En 1994 el *Diario* fue adquirido por la "New York Public Library" y se encuentra en la "Library's Dance Collection art Lincoln Center".

Una primera traducción completa fue traducida al francés en 1995 con el título *Cahiers*.

El análisis que se realiza en este estudio es la edición traducida del ruso a partir de la transcripción íntegra de aquél manuscrito. El *Diario* que analizamos fue editado en 2003 y publicado por la editorial Acantilado, presentando 247 páginas en total.

Es la primera versión editada en lengua castellana del texto que no fuera censurado ni manipulado por su esposa.

Durante su estancia en la casa Nijinsky dibuja y escribe fervientemente. Redacta un total de tres libretas o cuadernos que constituyen el libro, objeto de nuestro análisis textual, que ha sido llamado por los editores *Vaslav Nijinsky Diario*.

El primer cuaderno o libreta ocupa desde la página 9 a la 72 del libro, el segundo cuaderno de la página 73 a la 161 y el tercer cuaderno de la página 161 a la 247.

El primer cuaderno tiene un papel pautado en líneas, estando las dos primeras hojas arrancadas. Estas páginas deben haber contenido dibujos porque en los bordes de éstas existen trazos de los mismos, pero no parece que se haya perdido más texto.

Existe una cuarta libreta que contiene su correspondencia. Es una libreta parecida a los tres ejemplares que contiene el *Diario* y consta de dieciséis cartas escritas a diversos personajes de la época. Esta libreta está en la Bibliothèque Nationale, Departamento de Música, en París, y no ha sido objeto de nuestro estudio por no estar incluida en el *Diario*.

Las otras dos libretas tienen el papel en blanco, sin pautar.

Vaslav Nijinsky consideró darle al *Diario*, en su conjunto, el título de *Sentimiento* cuyo propósito era, según Nijinsky, explicar a la gente las costumbres que hacen *morir el sentimiento*. No obstante, se mantuvo el título de *Diario*.

*Quiero llamar a este libro Sentimiento.*⁵⁰¹

Nijinsky, sin embargo, y a pesar de los tres cuadernos que conforman la totalidad de sus manuscritos, solamente hizo una división principal en el *Diario*. Tras dos páginas y media desde el inicio del tercer cuaderno firmó el material precedente como sigue,

Dios Nijinsky. Saint-Moritz-Dorf

Villa Guardamunt

*27 de febrero de 1919*⁵⁰²

Dando fin con su firma a la primera parte *Vida*. Precediendo el texto de la tercera libreta hay nueve páginas con dibujos a lápiz basados en su mayoría en figuras circulares y geométricas, como hemos podido ver en el apartado anterior. El primero de ellos muestra su nombre en el alfabeto latino, dentro de lo que podría ser un ojo, y cuyo dibujo podemos ver clausurando nuestro análisis.

Tras dos páginas y media de la tercera libreta, Nijinsky introduce una hoja en blanco con un título para lo que llamó *Libro II*, en el que quiere escribir sobre la muerte.

⁵⁰¹ Nijinsky, op. cit., p. 69

⁵⁰² Nijinsky, op. cit., p. 163



Nijinsky escribiendo en su gabinete de trabajo, en la casa de Saint-Motitz. La escritura del texto coreográfico se vió sustituida, más tarde, por la escritura del *Diario*.

Establece, en este momento del texto, la división de lo que él considera su libro *Sentimiento*, en dos partes, lo que consideramos el Libro I se titularía *Vida*, y una segunda parte, o libro II que titula *Muerte*.

*Quiero escribir sobre la muerte. Llamaré al primer libro Vida y a éste Muerte. Daré mi noción sobre la vida y la muerte.*⁵⁰³

En este tercer cuaderno, al final del texto escrito, siguen trece hojas en blanco.

En el Libro I alterna narrativa y poemas, y en el Libro II sólo narrativa.

8.2 ANÁLISIS TEXTUAL DEL CASO

Nijinsky escribe sus *Cuadernos* invocando una demanda básica: comprensión⁵⁰⁴, superado por una circunstancia en la que su soledad y aislamiento aumentan irremediabilmente cada día.

Podemos considerar el aislamiento al que se ve abocado Nijinsky como una circunstancia desestructurante que cristaliza en dos momentos temporalmente consecutivos, en el que confluyen, además, un conjunto de factores desencadenantes que precipitan su psicosis.⁵⁰⁵

Un primer tiempo de aislamiento se corresponde con el arresto domiciliario al que se ve sometido en casa de la madre de Romola, en Hungría, a causa del inicio de la I Guerra Mundial. Y un segundo y definitivo aislamiento en la casa que su esposa busca como refugio, en espera de que acabe la guerra, en Saint-Moritz, Suiza. Ambos retiros sitúan a Nijinsky en una posición de aislamiento, y afrontamiento de la mujer, en cuyo horizonte se anuncia su irrevocable regresión psicótica.

⁵⁰³ Nijinsky, op. cit., p. 168.

⁵⁰⁴ Comprender: Tener una cosa dentro de sí y formando parte de ella → Abarcar, incluir, constar de, contener, encerrar, encuadrar, entrañar, esconder, refundir, guardar, limitar.

⁵⁰⁵ Factor desencadenante: Causa inmediata. Circunstancia que desencadena una situación determinada.

Patodinamia I (1912-1917)

1.- Pérdida simbólica del padre (Infancia).

- la Escuela Imperial. Patronazgo académico/artístico. Graduación.
- Diághilev y los Ballets Rusos. Patronazgo artístico. *Genialidad*

2.- Pérdida real del padre (1912).

- 1912: Propuesta artística revolucionaria; *genialidad*.
- Boda con Romola (Septiembre 1913).
- Expulsión del Ballet Ruso. Rechazo de su patrón artístico, Diághilev.
- Paternidad (Nace su hija Kira, Junio 1914).
- I Guerra Mundial (Julio 1914- Noviembre 1918)
- **Arresto domiciliario en la casa de su suegra** (1914/1917).

Patodinamia II (1917-1919)

3.- Pérdida real del hermano mayor (1918)

- Desvinculación definitiva de los Ballets Rusos.
- Exceso de trabajo y de responsabilidades.

4.- La casa de Saint-Moritz (Diciembre 1917-Marzo 1919)

- 1918. Creación coreográfica siniestra.
- Dibujos
- 1919. Última representación dancística
- 1919. Construcción delirante. *El Diario*

El delirio es producido en soledad y aislamiento, como una elaboración *a posteriori*, para intentar dotar de sentido toda la desestructuración vivida.

Entre 1911, momento en el que abandona el Ballet Imperial, y 1917 en el que se ve obligado a abandonar definitivamente los Ballets Rusos, Nijinsky se va viendo progresivamente despojado de su conexión con el arte de la danza. Sufre una serie de acontecimientos desencadenantes que por su condensación y subjetiva significación mórbida rompen el entramado socio-artístico que, pensamos, contenía al bailarín.

Tras la mórbida sucesión de estos cambios desestructurantes en la vida de Nijinsky ya no podrá, de ninguna de las maneras, volver a articular una trama simbólica que atrape su subjetividad y que por eso mismo le contenga frente al encuentro con lo real.

Con la expulsión del Ballet Ruso, en 1913, debido a su boda con Romola, nuestro artista queda destrozado, roto en mil pedazos, los cuales, y a pesar de su grandísimo esfuerzo, le será imposible recomponer.

Recordemos que en 1912, justo antes del estreno de su primera creación coreográfica *La Siesta de un Fauno*, en el momento más álgido y exitoso de su carrera profesional, le comunican que su padre ha muerto. Casualidad o no, la muerte real del padre se produce cuando éste, su padre, hubiese debido reconocer a su hijo... como Vaslav Nijinsky, ante su creación, es decir, como un gran bailarín, ruso. Simbólico o no, el hecho es que este padre nunca fue capaz de reconocer a su hijo, y que la ausencia es notable.

Nijinsky es abandonado por su padre, junto a su madre y hermanos, cuando cuenta con 7 u 8 años de edad. Un año más tarde la madre renuncia a los derechos sobre su hijo, entregándolo a la Escuela del Teatro Imperial de San Petersburgo.

Un nombre vaciado de toda donación simbólica, es el legado, despojado de todo lo demás, que recibió el genio.

*Quiero tener un nombre para conseguir mis objetivos. Mis objetivos son los objetivos de Dios, y por eso haré todo lo posible para su realización. Escribo porque Dios me lo ordena.*⁵⁰⁶

Los años siguientes a la liberación del arresto en la casa de la madre de Romola, se suceden con un cúmulo de tensiones y responsabilidades financieras para Nijinsky. A la presión y la crisis personal motivada por la desestructuración que sufre Nijinsky en el

⁵⁰⁶ Nijinsky, op. cit., p. 38

orden afectivo, se suma un exceso de trabajo y de responsabilidades, puntuales y comercialmente interesadas, en el terreno profesional.

Nijinsky es liberado de su arresto domiciliario por las intensas gestiones realizadas por Diaghilev para su liberación, pues éste lo necesitaba para financiar la temporada de los Ballets Rusos en Nueva York. Esta medida era un parche de actividad profesional dados los intereses mercantiles de Diaghilev, que ya tenía cerrada una temporada del Ballet en Norteamérica. Fue designado por la Metropolitán Opera de Nueva York como director de la Compañía para una gira de los Ballets Rusos por Norteamérica, ya que Diaghilev, debido al ya consabido miedo que le tenía a los viajes transoceánicos, no puede, tampoco en esta ocasión, acompañar a los Ballets.

*Me fallaron las fuerzas de tanto trabajar y tuve fiebre. Estuve a las puertas de la muerte. Mi mujer lloraba. Me amaba. Sufría cuando me veía trabajar mucho. Se daba cuenta de que todo eso era por dinero. Yo no quería dinero. Quería una vida sencilla. Amaba el teatro y quería trabajar. Trabajé mucho, pero después me desanimé, pues advertí que no me amaban. Me encerré en mí mismo. Me encerré tanto que no podía comprender a la gente. Lloré y lloré.*⁵⁰⁷

Tras la gira por los EEUU y España, Romola se las compone para que Nijinsky abandone definitivamente el Ballet Ruso y busca una casa que sirva de refugio de la guerra para la familia en Saint Moritz, Suiza. Nijinsky, *rescatado* por su mujer, nunca volverá a bailar y comienza a escribir sus *Cuadernos*.

*No pienso cuando escribo, sino que siento.*⁵⁰⁸

En lugar de pensar, la prioridad de sentir, de intentar desesperadamente reorientar el *sentido* de sus pensamientos en la doble acepción del término, es decir, tanto para encontrar un sentido, una orientación, ante el cúmulo de desgarradoras vivencias, y también para, en definitiva, para poderlas sentir, o ser dotadas de un sentimiento.

Coincidiendo con la segunda etapa de aislamiento en la casa de Saint Moritz, *el hermano mayor* de Nijinsky, Stanislav, muere internado en un manicomio. Su hermano mayor, encerrado en un manicomio, contenía probablemente la locura familiar, al morir éste, ya nada protege a Nijinsky de hundirse completamente en la locura, de la amenaza real de que le tachen a él también/ahora de loco, como a su hermano.

⁵⁰⁷ Nijinsky, op. cit., p. 160

⁵⁰⁸ Nijinsky, op. cit., p. 243

*Sé que todos dirán “Nijinsky se ha vuelto loco”, pero me da lo mismo, pues ya me he hecho pasar por loco en casa. Todos lo pensarán pero no me meterán en un manicomio, pues bailo muy bien y doy dinero a todo el que me lo pide. A la gente le gustan los excéntricos y por eso me dejarán, diciendo que soy un payaso loco. Me gustan los locos, pues sé hablar con ellos. Cuando mi hermano estaba en un manicomio, yo le amaba y él me sentía. Sus amigos me amaban. Yo tenía entonces dieciocho años. Comprendí la vida del loco. Conozco la psicología del loco. No contradigo al loco y por eso les gusto a los locos. Mi hermano murió en un manicomio.*⁵⁰⁹

En el análisis textual de un texto delirante, como es el que nos ocupa, hemos seguido la metodología de análisis que propone la Teoría del Texto, a pesar de las no pocas dificultades con las que nos encontramos en el señalamiento en negativo - decimos *en negativo* por considerar el texto delirante el reverso del texto simbólico -, de las piezas nucleares que, canónicamente, intervienen en todo proceso de simbolización. Hemos buscado en el *Diario* de Nijinsky, en toda su intensidad dramática, estos mismos elementos intervinientes, constatando su fundamental influencia, bien por su carencia o bien por la inversión de sus correspondientes funciones.

No ha dejado de sorprendernos cómo, y a pesar de lo descompuesto del texto, todas las piezas necesarias para la construcción del Relato parecen estar ahí, más o menos traumatizantes, amenazantes o violentas. En las confesiones de Nijinsky, en sus observaciones y en sus recuerdos, podemos reconocer las piezas esenciales de toda construcción simbólica, bien por su presencia en una especie de marasmo verbal carente de sentido pero tremendamente conmovedor, o bien por el señalamiento de su ausencia.

*Nada como el delirio informa con mayor precisión de las piezas nucleares sobre las que se construye el inconsciente. Porque, en ausencia del inconsciente que no tiene – en cuyo interior deberían hallarse sumergidas e inaccesibles a la conciencia las piedras angulares de esa construcción – el psicótico, en cambio, en su delirio, trata de materializar en la realidad esas mismas piedras de las que ha carecido siempre y por ello, las hace inesperadamente visibles.*⁵¹⁰

Un análisis textual que, en definitiva, intenta dar fe del efecto caótico en el que desemboca la disrupción de los elementos esenciales que intervienen, originariamente, en el proceso de estructuración simbólica y, por lo tanto en su defecto, en la precipitación psicótica.

⁵⁰⁹ Nijinsky, op. cit., p. 18

⁵¹⁰ González Requena, J. (2008), *El club de la lucha. Apoteosis del psicópata*. Caja España, p. 147

- **El punto de ignición**

Según el Análisis Textual lo que hay en el centro del texto señala el punto de ignición siendo éste el lugar que contiene, tanto en el sentido tópico -en muchos de los casos-, como en el referido a su mayor alcance simbólico, la máxima intensidad energética. El punto de ignición constituye, por lo tanto, el factor nuclear del relato en todo el sentido estructural y funcional del término.

Siguiendo los postulados del método del Análisis Textual todo análisis debe comenzar primeramente por la localización de ese centro ígneo que, por localizar el punto de mayor carga energética, va a hacer que todo el resto de elementos que conforman la estructura del relato se polaricen y se orienten hacia dicho centro.

*Todo gran relato se constituye en torno a cierto punto de ignición que polariza la pasión del sujeto que así, en él, siente y se siente. Es decir, toca lo inconcebible que él mismo es.*⁵¹¹

En nuestro análisis textual hemos partido, entonces, de un recuerdo *central* que nuestro artista describe en sus manuscritos. Se trata de un recuerdo del padre, del único recuerdo y de la única escena en la que aparece el padre de Nijinsky en todo el *Diario*. Una escena que es delirada por Nijinsky y que, por eso mismo, hemos considerado el punto de ignición, pues en su recuerdo Nijinsky se rompe.

Posteriormente, hemos procedido a identificar las piezas fundamentales sobre las que, según los supuestos de la Teoría del Texto, se construye todo relato simbólico. Estas piezas, aunque inconexas, están en el texto, apuntando necesariamente a ese espacio interior que define la dimensión nuclear y, en su falla, al núcleo del delirio.

*El análisis debe, por tanto, comenzar por ahí. Localizando ese desgarró esencial y atendiendo a su capacidad de polarizar todo lo que le rodea.*⁵¹²

Tal y como nos lo describe Rudolf Arnheim, el poder del centro supone para el ser humano un foco de energía, un poder de atracción que es origen y destino.

Desde un punto de vista psicológico, la tendencia céntrica representa la actitud egocéntrica que caracteriza la forma de ver las cosas y las motivaciones propias del ser

⁵¹¹ González Requena, J. (2015), El punto de ignición, en *Sociocriticism*, vol. XXX-1 y 2.

⁵¹² González Requena, J (2015), El punto de Ignición. en *Sociocriticism*, vol. XXX-1 y 2, p. 404.

*humano al comienzo de su vida, y que, como un poderoso impulso, se extienden a lo largo de ésta.*⁵¹³

El sentido y la intención de nuestro trayecto analítico desemboca, ulteriormente y como no podía ser de otro modo, en ese centro ígneo sin representación –simbólica- para Nijinsky: un fondo en el que se ahoga y en el que quedará hundido para siempre. Este dramático hecho termina poniendo en relación, siguiendo nuestras hipótesis, la fragilidad del genio, con la quiebra del relato o mito originario.

La quiebra del relato se hace del todo evidente, dicho sea de paso, desde el momento en que sabemos que el *Diario* de Nijinsky no dispone de un final propiamente dicho, las últimas trece páginas en blanco así lo corroboran. Nuestro genial artista termina absorbido y aniquilado por la fuerza de lo real por no poderlo configurar en un orden simbólico.

*El orden simbólico está ahí para designar y arropar y afrontar, la presencia de lo real.*⁵¹⁴

Tal punto de ignición funciona en la trama textual como un centro de gravedad que, por definición, es radicalmente inconsciente, es decir, constituye una densa manifestación/localización del inconsciente. El centro representa el núcleo de una escena que en tanto es representada textualmente en un espacio simbólico, oculta el deseo –prohibido- en la época del origen. Es por ello, como decimos, la zona de máxima carga energética que contendría la representación de la escena primaria, el centro de la escena primaria que, por su intensidad, nunca ha estado en la consciencia por resultar imposible de manejar.

*Se trataría de algo que la conciencia no habría podido manejar, una experiencia que, para ser soportada, habría conducido al nacimiento mismo del inconsciente. De modo que el inconsciente surgiría como efecto de la expulsión interior de esa experiencia intolerable e inconcebible.*⁵¹⁵

Un punto que quema pero también energiza el aparato psíquico y dinamiza la maquinaria simbólica. Este hecho explicaría, a nuestro parecer, la potencia creadora y

⁵¹³ Rudolf Arnheim (2001) *El poder del centro. Estudio sobre la composición en las artes visuales*, ed. Akal, Madrid, p. 10

⁵¹⁴ González Requena (2000), “Sujeto. Punto de ignición”, Capítulo 1, 3ª parte, vol III: “Del análisis a la lectura: el Texto”, *El ser de las imágenes*. De la teoría al análisis de la imagen, Memoria de Cátedra, UCM, de esta edición: gonzalezrequena.com 2013/14.

⁵¹⁵ González Requena, J. (2011), *Escenas fantasmáticas. Un diálogo secreto entre Alfred Hitchcock y Luis Buñuel*, Centro José Guerrero, Granada, ISBN: 978-84-7807-507-2, p. 346-347.

artística de Nijinsky. Una *estructura* psíquica, tan débil como potente, que bien podríamos llamar pulsional, y que terminaría por poner en relación de proximidad el potencial creador y artístico del genio, con la locura.

Es decir, tan cerca está la creación artística de ese centro de máximo potencial creador, como lo está la experiencia psicótica.

Nijinsky, primera figura de los Ballets Rusos y artista innovador en la época de Las Vanguardias, escribe sus manuscritos en el umbral de la desestructuración psíquica. Su relato constituye el legado de un hombre roto, cuya experiencia de lectura nos inquieta profundamente por la paradoja cultural que encierra. En su recorrido somos testigos de una conmovedora experiencia fallida en el desesperado intento de sostenimiento de sí, de la subyacente fragilidad de un hombre genial, que pudo llegar muy lejos con muy poco..., antes de romperse definitivamente.

En la psicosis el punto de ignición es, asimismo, el punto de quiebra. Representa, literalmente, el precipicio al que Nijinsky presiente que se acerca peligrosamente, carente de una sujeción simbólica.

*Me encuentro ante un precipicio ante el cual puedo caer.*⁵¹⁶

Dado el enorme esfuerzo psíquico que supone la integración de la escena primaria⁵¹⁷, ésta se organiza como un relato, alrededor de unas fantasías traumáticas que por su peculiaridad conceptualizamos como *escenas fantasmáticas*.

*La expresión de escena fantasmática es compatible con la noción de fantasía, pero no prejuzga necesariamente un carácter fantasioso, imaginario, irreal del mismo. Por el contrario, deja espacio a la posibilidad de que algo real –traumático– esté presente en su interior.*⁵¹⁸

Estas fantasías, sobre las que el sujeto intenta reconstruir la escena primordial, tienen un contenido eminentemente edípico y son tan imperativas como avasalladoras. En ellas algo sucede, y en su estructura van a aparecer las piezas esenciales que protagonizan, con mayor o menor siniestralidad, la trama edípica.

⁵¹⁶ Nijinsky, op. cit., p. 19

⁵¹⁷ En realidad son contenidos considerados excepcionales porque nunca emergen a la conciencia, salvo en las psicosis.

⁵¹⁸ González Requena, op. cit., p. 340

*Porque hay un acto que aguarda, que va a suceder, las escenas fantasmáticas son, además de escenográficas, narrativas. Son tan narrativas que en ellas se manifiesta ese mecanismo esencial del relato que es el suspense.*⁵¹⁹

- **El origen: Un lago solo para hombres**

Nijinsky comienza a delirar al encontrarse aislado y, encerrado en la casa de Saint Moritz, enfrentado de lleno a su mujer y a la paternidad.

Habiendo sido despojado de toda actividad artística y profesional, la irrupción pulsional, que durante años fue motivo de un tremendo sufrimiento y angustia –contenida, pero de alguna forma, fuente y motor de una sublime producción artística- deja paso, en exclusiva, a la construcción delirante. Nijinsky afronta la tarea del encuentro con lo real inscrito en el cuerpo de su mujer y comienza, entonces, el trayecto de una escritura descoyuntada cuyos elementos inconexos intenta recomponer. La escritura experiencial de los *manuscritos* de Nijinsky acumula un sinnúmero de sucesos y referencias, en un intento narrativo de inscripción de la subjetividad y de sujeción de sí, ante el afrontamiento inevitable del encuentro con el drama mismo de su origen.

*Voy a escribir mucho, pues presiento mi perdición (...). No sé lo que necesito, pero quiero escribir.*⁵²⁰

En su *Diario* se confunden multitud de descripciones y relatos, críticas y recuerdos de todo tipo, de la casa, de su mujer, de su médico, de su hija, de la madre de su mujer, de su vida sexual, de su infancia, de su madre, de sus hermanos, de la Escuela Imperial, de sus estrenos, de bailarines, bailarinas y músicos, de Diághilev, y un largo etcétera.

Entremezclado con un relato enmarañado de todas estas experiencias inconexas y cargadas de gran intensidad traumática, Nijinsky describe unos *paseos*, que parecen coincidir con un intento – delirado - de reconstrucción de la escena primaria.

*No quiero agonizar y por eso iré a pasear.*⁵²¹

De entre todas las escenas fantasmáticas hay una que consideramos principal, es la escena primordial, origen de sus recuerdos. Supone el punto de quiebra del relato, derivando en la descripción sistemática de un delirio con en el que Nijinsky intenta dar

⁵¹⁹ González Requena, op. cit., p. 344

⁵²⁰ Nijinsky, op. cit., p. 86

⁵²¹ Nijinsky, op. cit., p. 92

un sentido a su desestructurante experiencia, pero en el que, sin embargo, se va precipitando sin poderlo remediar.

Podemos constatar hasta cinco *paseos* a lo largo del *Diario*, y todos ellos son descritos en la primera parte del libro, aquella que Nijinsky tituló *Vida*.

En la segunda parte del *Diario*, titulado por Nijinsky *Muerte*, ya no hay *paseos*. Es decir, en la segunda parte ya no hay construcción delirante porque, como veremos más adelante, la muerte para él ha llegado y ya no hay ni elaboración ni defensa posible, ni siquiera en forma de delirio.

*He decidido no hacer nada más, pero no he podido. He decidido escribir sobre la muerte. Lloro de dolor. Estoy muy afligido. Me siento triste, pues todo a mí alrededor está vacío. Me he quedado vacío.*⁵²²

Los *paseos* constituyen un intento desesperado, tremendamente cargado de pasión y angustia, de reconstruir el recuerdo que le lleva inexorablemente a afrontar la escena primaria, esa que le cuestiona edípicamente, esencialmente, como sujeto y como padre, pues tal es la tarea que le convoca en la casa de Saint Moritz, una tarea que le vuelve loco. Así lo explica González Requena, recordando la cita de Lacan, en su seminario *Melancolía*⁵²³.

*El individuo psicótico es aquel que se rompe cuando recibe cierta interpelación simbólica para la que no tiene respuesta.*⁵²⁴

De entre los cinco *paseos*, la descripción del cuarto *paseo* coincide, muy aproximadamente, con el *centro* del *Diario*. En él Nijinsky nos relata un recuerdo muy significativo a nivel afectivo, pues es el único recuerdo que tiene de su padre, y la única referencia que hará del mismo en todo el *Diario*. Es un recuerdo delirado, el del padre, que va a constituir en nuestro análisis la traumática *escena primordial*. Su recuerdo forma parte de una escena tan cargada de intensidad, que consideramos contiene, o más bien, hubiera debido contener, en su interior el *punto de ignición*. Es ésta una escena que, por su fracasada simbolización, en lugar de cicatrizar, irrumpe y termina por desintegrarle.

⁵²² Nijinsky, op. cit., p.167

⁵²³ González Requena, J. (2014) *La construcción de la subjetividad, entre el cuerpo y la cultura. Lecciones sobre la presencia*. Seminario impartido en la Maestría en Estudios Culturales. Pontificia Universidad Católica del Perú, 15-19/9/2014, ed. Gonzalezrequena.com

⁵²⁴ González Requena, op. cit.

Si bien es verdad que todo el contenido del *Diario* es una manifestación del inconsciente en sí mismo, dada la desestructuración psicótica que Nijinsky está sufriendo, es esta una escena – central - cuyo recuerdo especialmente traumático intentará reconstruir con el delirio, pues esto es lo que constituye, en última instancia, el intento narrativo delirante: elaborar el contenido traumático como una *escena*, como la escena originaria.

Una experiencia traumática que en lugar de cumplir su función represora, desplegando un relato en el que la aparición de un tercero hubiese puesto fin a una masiva identificación con la imago, resulta sin embargo, para Nijinsky, una inversión del relato simbólico; una herida que se abre y brota, y cuya acción actúa en la misma línea de desestructuración originaria permaneciendo fuera de toda elaboración simbólica posible.

Si contamos que el *Diario* consta de 239 páginas, el recuerdo del padre se encuentra en una posición levemente desplazada del centro respecto a la totalidad del texto, en la página 108-109 ¿quizá, podríamos decir, en una posición excéntrica?

*Por tendencia excéntrica se entiende cualquier acción del centro primario dirigida hacia un fin que le es externo o hacia varios de tales fines u objetivos.*⁵²⁵

El núcleo del texto representa el umbral de esa dimensión sagrada, u oculta, que late en el centro mismo del punto de ignición.

*El portal define un umbral: un espacio interior que define un umbral que lo separa del exterior. Dimensión nuclear de lo sagrado. Lo sagrado, y en ello se diferencia del mundo reglado del orden cotidiano, es el ámbito, ritualizado, de la trasgresión de ese orden.*⁵²⁶

El núcleo del texto inscribe el núcleo del inconsciente, es decir, localiza la cicatriz que suturó - o no -, en el origen, el trauma fundante. Si no hubo sutura la herida está abierta o, lo que es lo mismo, el inconsciente está abierto al exterior. En ese sentido, también podemos decir que no hay inconsciente por no estar diferenciado.

*El psicótico no tiene inconsciente. Carece de espacio interior, vedado a la conciencia pero a la vez soporte y equilibrio de su estabilidad.*⁵²⁷

⁵²⁵ Rudolf Arnheim, op. cit., p. 11

⁵²⁶ González Requena, J (2002), *Los tres Reyes Magos. La eficacia simbólica*, Ediciones Akal, Madrid , p. 45-46.

⁵²⁷ González Requena, J (2008), *El club de la lucha. Apoteosis del psicópata*. Caja España, p. 154.

La función delirante se organiza aquí como una construcción que dota de una cierta protección al hombre. Dada la radical regresión que supone la experiencia psicótica en su acercamiento irrevocable al origen, el delirio construye un relato en el cual el sujeto se encontrará re-nacido o perecerá.

*No basta conocer el “origen”, hay que reintegrar el momento de la creación de tal o cual cosa. Ahora bien: esto se traduce en un “retorno hacia atrás”, hasta la recuperación del tiempo original, fuerte, sagrado. Y, como ya hemos visto y lo veremos aún mejor en lo que sigue, la recuperación del tiempo primordial, que es lo único capaz de asegurar la renovación total del cosmos, de la vida y de la sociedad.*⁵²⁸

Los paseos que describe Nijinsky son momentos en los que escapa de la casa, quizá escapa de ella, de lo que la mujer promueve en él, es decir, delira.

*Me escapé de casa, pues mi mujer no me comprendió... Me escapé de casa. Corrí y corrí, bajando por la montaña en la que estaba nuestra casa. Corrí y corrí. No tropezaba. Una fuerza extraña me conducía hacia adelante.*⁵²⁹

Nijinsky se sale del surco de la realidad, y pasea por las nevadas montañas del frío invierno de Saint-Moritz, para intentar reconstruir el relato de su vida, desde el inicio.

*El delirio es el intento de construir, de articular, el sueño que no tienen.*⁵³⁰

Señalamos entonces, someramente, el núcleo del delirio, para proceder a continuación al análisis de las piezas intervinientes en el fracasado proceso de simbolización de la escena, de esa escena originaria que Nijinsky, en sus delirios, intentará, no obstante, reconstruir a toda costa y con todas sus fuerzas.

Experimenté el miedo a la muerte en el precipicio. Nadie quería matarme. Iba caminando y caí en el precipicio, y me sostuvo un árbol. No sabía que el árbol estaba en el camino. Yo era un niño y mi padre quería enseñarme a nadar. Me echó al agua. Yo caí y me fui al fondo. No sabía nadar, pero sentí que no tenía aire, entonces cerré la boca. Tenía poco aire, pero lo guardaba, pensando que si Dios quería, me salvaría. Fui recto no sé a dónde. Caminé y caminé y de pronto percibí una luz bajo el agua. Comprendí que allí adónde iba cubría poco y fui rápido. Llegué hasta una pared. La

⁵²⁸ Mircea Eliade (1999), *Mito y realidad*, Editorial Kairós, Barcelona (2017), p. 43

⁵²⁹ Nijinsky, op. cit., p. 150- 151.

⁵³⁰ González requena, J. (2014) *La construcción de la subjetividad, entre el cuerpo y la cultura. Lecciones sobre la presencia*. Seminario impartido en la Maestría en Estudios Culturales. Pontificia Universidad Católica del Perú, 15-19/9/2014, ed. Gonzalezrequena.com

*pared era recta. Yo no veía el cielo. Veía agua sobre mí. De pronto sentí fuerza física y di un salto. Cuando di el salto vi una cuerda. Me agarré a la cuerda y fui salvado.*⁵³¹

Nijinsky sale a *pasear* y experimenta la muerte, cae por el precipicio. A continuación en su relato, sin mediar ningún tipo de operación simbólica o metafórica, el recuerdo del padre, señalando, además, los elementos que podemos considerar constitutivos de la tríada edípica: El niño, la cuerda -el padre- ... y el agua -la madre-.

Comprobamos la inversión en el orden de presentación de los elementos esenciales que constituyen la estructura edípica.

Yo era un niño y mi padre quería enseñarme a nadar. Me echó al agua...

En última posición el agua, como una potencia avasalladora que, al final, ahoga al niño.

*...Yo caí y me fui al fondo.*⁵³²

El agua, elemento originario como la madre, aparece, sin embargo, en último lugar, un lugar definitivo, como un destino. Es el lugar que hubiera debido ser ocupado por el padre, el cual, introduciendo la prohibición y la diferencia hubiese rescatado, definitivamente, al niño de las aguas. El agua, elemento vital primario, símbolo de la forma más ontogénica de vida, informe, caracterizada por ser un todo fondo, sin figura. Ese lugar primero, originario, que podríamos atrevernos a relacionar como la morada más básica y primitiva, imagen o imago ancestral, el líquido amniótico. En lugar de ser rescatado de las aguas es lanzado y hundido en el líquido elemento.

*Percibí una luz bajo el agua. Comprendí que allí adónde iba cubría poco y fui rápido. Llegué hasta una pared. La pared era recta. Yo no veía el cielo. Veía agua sobre mí.*⁵³³

Según nos describe Mircea Eliade en *Mito y Realidad*, los mitos y rituales de origen, como el bautismo, recrean el momento de la creación rescatando al niño de las aguas, introduciendo simbólicamente al recién nacido en la sacralidad del mundo y de la sociedad.

Sin embargo, cuando las cosas transcurren con normalidad, el padre aparece en el relato ocupando el lugar tercero. Es decir, más tarde, un otro, introduce la diferencia.

⁵³¹ Nijinsky, op. cit., p. 108

⁵³² Nijinsky, op. cit., p. 108

⁵³³ Nijinsky, op. cit., p. 108

La madre, en tanto que se aparta de yo para localizarlo con su mirada y su deseo, lo introduce como un tercero diferente.

*Sólo de su introducción nace la realidad, en tanto espacio de lugares diferenciados, que son siempre al menos tres: ella, en tanto prohibida –el uno-, él en tanto su amo y prohibidor –el tres- y yo, en tanto diferente y suficiente –el dos-.*⁵³⁴

Pero ya nos lo dice su delirio, Nijinsky, siendo aún muy niño, es lanzado a las aguas en un lugar “solo para hombres”.

*... Ocurrió en Petersburgo, en el Neva, en un lugar de baño para hombres*⁵³⁵.

Un lugar donde sólo hay hombres que saltan y caen, y quizá, en la misma medida en que saltan y caen, caen y se ahogan en el agua, es decir, se ahogan en la representación fantasmática de la omnipotencia de la mujer que no ha sido castrada a ojos del niño, simbólicamente, por una palabra dada en esa misma dimensión.

En la escena no hay una mujer en realidad, sino él, niño, ofrecido en sacrificio a las aguas.

La dimensión simbólica que comporta el deseo de ser y tener un sentido, es transmitida en un tiempo originario necesariamente por una Imago que recorta con su presencia el fondo aciago de lo real, y por una palabra simbólica, proferida por el padre, que reorienta al ser. Pero la masiva presencia de un fondo abismal en el que Nijinsky se ahoga, o del precipicio al que siente que se precipita, nos advierte de la ausencia de una palabra simbólica que ciña el poder de alienación con esa imago originaria.

*Sentía miedo, pero iba en dirección a un precipicio.*⁵³⁶

*Yo estaba ante un precipicio.*⁵³⁷

En los *paseos* que describe Nijinsky, el agua, que como decimos constituye una representación fantasmática del origen, ocupa un fondo invasivo y atrozador en la escena; el agua profunda del río, el agua helada, congelada, la nieve, el hielo...

⁵³⁴ González Requena, J (2011), *Escenas fantasmáticas. Un diálogo secreto entre Alfred Hitchcock y Luis Buñuel*, Centro José Guerrero, Granada, ISBN: 978-84-7807-507-2, p. 347.

⁵³⁵ Nijinsky, op. cit., p. 108

⁵³⁶ Nijinsky, op. cit., p. 19

⁵³⁷ Nijinsky, op. cit., p. 102

*Él me dijo que me echara sobre la nieve. Me eché. Me ordenó que me quedara tumbado tiempo. Me quedé tumbado hasta que sentí en la mano. Mi mano comenzó a congelarse.*⁵³⁸

Me adentré lejos. Tenía frío. Sufría a causa del frío. Sentí que tenía que ponerme de rodillas. Me puse de rodillas enseguida. Después sentí que tenía que poner mi mano sobre la nieve. Mantuve mi mano allí y de pronto sentí dolor. Grité de dolor (...).

La casa, extensión del cuerpo de la madre, aparece igualmente fría, inaccesible y distante, la casa donde está su mujer es, en definitiva, donde se vuelve loco.

*(...) Después de unos minutos me volví y vi una casa tapiada. Un poco más lejos había una casa con hielo en el tejado. Me asusté y grité a voz en cuello: «¡Muerte!» No sé por qué, pero comprendí que tenía que gritar «muerte».*⁵³⁹

Nijinsky, probablemente, busca en el recuerdo un *sentido* a su experiencia, lo que asimismo da sentido a su intención de llamar a su libro *El sentimiento*. Su *Diario* es un inquietante relato sobre la imposible encrucijada de no encontrar, en los orígenes, una orientación, un sentido a su vida. Esa falla ancestral será la que más tarde, cuando la realidad le confronta con la situación edípica en la que él ocupa el lugar del padre, desencadenará la irrupción de la psicosis.

Si no existe un origen fundado, delimitado, no existe sujeto, y a partir de ahí el trayecto narrativo se convierte en una experiencia límite que conduce a su autor a la experiencia misma de la locura. Tal experiencia ocurre en la escritura del *Diario*, en la que el relato simbólico, invertido, deja sitio a un relato impactante de naturaleza pulsional y de angustia sin medida.

*Me asusté y quise correr, pero no pude, pues mis rodillas estaban clavadas en la nieve. Me eché a llorar. Mi llanto no fue oído. Nadie acudió en mi ayuda*⁵⁴⁰.

Y un mensaje ausente, el del padre. Nijinsky espera una palabra que le ayude a orientarse, una orden al menos...

*Esperé una orden de Dios. Esperé y esperé. Tenía frío. Esperé. No andaba, estaba parado y sentía frío. No sabía adónde ir (...) Tenía miedo de congelarme.*⁵⁴¹

⁵³⁸ Nijinsky, op. cit., p. 21

⁵³⁹ Nijinsky, op. cit., p. 101

⁵⁴⁰ Nijinsky, op. cit., p. 101

⁵⁴¹ Nijinsky, op. cit., p. 155

- **El padre. De la donación simbólica al mandato absoluto**

El origen del sujeto está sometido a cierta prohibición paterna de acceso al espacio materno y, a su vez, a la donación de la palabra simbólica que implica, por lo tanto, una doble función: de prohibición, y de tarea o mandato.

En la descripción de los *paseos* no encontramos, sin embargo, ni una sola prohibición que impida o restrinja su impulso a precipitarse. Muy al contrario, el discurso delirante se organiza en torno a una orden maníaca en la que no hay límite significativo sino todo lo contrario, en él todo es mandato y acción.

En esa misma línea el delirio de Nijinsky no logra cristalizar, remitiéndonos al más primitivo origen de sus días, sin freno, precipitándole al encuentro con lo real amenazante que late en el centro de la escena. Ese recuerdo que hubiese debido ejercer su función diferenciadora por la entrada en acción de un tercero, el padre, y que hubiese podido ejercer las funciones de contención y prohibición, se manifiesta únicamente como un mero operador instrumental, de “orden y mando”, en la donación de la tarea simbólica.

El despliegue del delirio nos revela una estructura edípica fallida en la que el mandato concomitante, necesario pero no suficiente, le precipita al encuentro con lo real. La orden delirante obliga al sacrificio. Pero no al sacrificio simbólico, a la muerte simbólica (del Yo imaginario), sino a la muerte real. El sacrificio del objeto forma parte del relato simbólico. En el delirio la ley que exige la renuncia, aniquila. No hay relato simbólico, sujeción simbólica, lazo o soga, árbol, para frenar la caída al abismo. Sólo culpa frente al abandono que de la figura paterna: padre, príncipe, mentor.

*Dios me obligó a ir en dirección al precipicio, diciéndome que un hombre estaba colgado allí y había que ir a salvarlo. Yo sentí miedo. Pensé que me estaba tentando el demonio, lo mismo que tentó a Cristo cuando estaba en la montaña, diciéndole: «Salta abajo, entonces te creeré»*⁵⁴²

La figura del padre encarna un mandato demoníaco que inspira un profundo temor y representa la total inversión de la tarea del padre, convirtiéndose en una completa inversión del relato edípico.

⁵⁴² Nijinsky, op. cit., p. 20

*El lugar de la tarea del padre está en el campo de lo simbólico: en el campo de la palabra. De las palabras fundantes que se esperan de él. Nombrar en el contexto de un pacto de amor.*⁵⁴³

Al no haber ningún elemento de protección afectiva en la donación de la tarea, ésta se vuelve mandato absoluto. El padre de Nijinsky parece encarnar un poder soberano sobre el hijo, de manera que su palabra se convierte en un puro acto impositivo al que sólo puede obedecer. Es un padre sin límite, en cuya palabra soberana no queda espacio para la inscripción de la diferencia, es decir, del hijo. Su palabra, sin mediación simbólica alguna, sin freno ni prohibición, precipita al hijo al abismo.

*Dios me obligó a ir en dirección al precipicio*⁵⁴⁴

La ley se muestra instalada en una especie de mal donde el padre es el representante de un mandato psicopático. Su tarea deja de ser legítima por la naturaleza pulsional e impactante del mandato.

*Dios me ordenó que me levantara. Me levanté. Dijo que podía irme a casa. Me fui hacia casa. Dios me dijo: «Detente.» Yo me detuve.*⁵⁴⁵

La palabra dada por ese padre no acata la ley de Dios, la ley que nos hace humanos, aquella a la que el padre y la madre se someten y en cuya dimensión encuentra su lugar el inconsciente del hijo.

*Comprendí que el niño había perdido el amor de su padre, y el padre había perdido el amor de Dios.*⁵⁴⁶

La ley del padre de Nijinsky, sin embargo, oscila entre la ley del mandato absoluto, y la idiosincrasia del abandono más radical, ahí, el hijo no puede encontrar su lugar.

*El hijo que nace encuentra su dimensión tercera que le separa y distingue, que le permite ser diferente, de su madre y de su padre: la diferencia que le hace ser hijo de Dios, habitado por su palabra.*⁵⁴⁷

⁵⁴³ González Requena, J. (2014) *La construcción de la subjetividad, entre el cuerpo y la cultura. Lecciones sobre la presencia*. Seminario impartido en la Maestría en Estudios Culturales. Pontificia Universidad Católica del Perú, 15-19/9/2014, ed. Gonzalezrequena.com

⁵⁴⁴ Nijinsky, op. cit., p. 20

⁵⁴⁵ Nijinsky, op. cit., p. 21

⁵⁴⁶ Nijinsky, op. cit., p. 109

⁵⁴⁷ González Requena, J (2002), *Los tres Reyes Magos. La eficacia simbólica*, Akal, Madrid , p. 65.

El padre ha de someterse a la ley, para así poner límite al poder absoluto sobre el hijo, un poder del que, en el delirio, hace gala el padre de Nijinsky.

*El nacimiento histórico del padre como palabra, a la que el propio padre biológico debe someterse, y que pone así límite al poder absoluto del amo que la debilidad del niño confiere al varón que lo ha engendrado.*⁵⁴⁸

Como estamos viendo, en el intento delirante de reconstrucción de la escena primordial, no hay palabra que recorte el fondo, no hay una palabra con la que que, según la lógica de su delirio, poder defenderse del abismo para poder salir. Tan solo mandato y ausencia. Así las cosas, el fondo impone su ley invasiva, ahogando en su seno al pequeño sujeto que lucha por sobrevivir.

*Al psicótico no le es dado escuchar la prohibición paterna que terminará de sumergir en el inconsciente esa escena en ignición a la que el niño hubo de acercarse una vez – y en el que, digámoslo de paso, localiza la cifra de su origen.*⁵⁴⁹

En consecuencia, como describe Nijinsky en su primer paseo, todo es mandato sin límite, sin espacio para el sujeto.

*Él me dijo que me echara sobre la nieve. Me eché. Me ordenó que me quedara tumbado mucho tiempo. Me quedé tumbado hasta que sentí frío en la mano. Mi mano comenzó a congelarse. Retiré mi mano, diciendo que ése no era Dios, pues me dolía la mano. Dios quedó contento y me ordenó regresar, pero después de unos cuantos pasos me ordenó que volviera a echarme en la nieve, junto al árbol. Me agarré al árbol y me eché, cayendo lentamente hacia atrás. Dios me ordenó que me quedara de nuevo sobre la nieve. Estuve mucho tiempo tumbado. No sentía el frío cuando Dios me ordenó que me levantara. Me levanté. Dijo que podía irme a casa. Me fui hacia casa. Dios me dijo «detente.» Yo me detuve. Di con el rastro de sangre. Él me ordenó que volviera atrás. Volví atrás. Él dijo «detente.» Me detuve.*⁵⁵⁰

Nijinsky en su delirio es lanzado al agua por su padre, en la misma medida en que lo fue a lo real, inscrito en el cuerpo de su madre, cuando éste abandonó el hogar familiar.

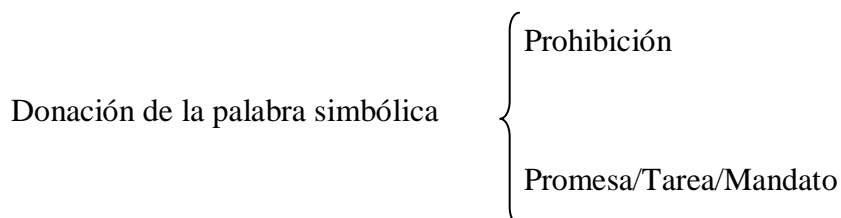
Recordemos que, según la teoría del Texto, los operadores esenciales de todo proceso de simbolización son expresión material de la ley edípica sostenida por un padre, lo suficientemente viril, capaz enunciar la palabra simbólica en un contexto afectivo: el

⁵⁴⁸ González Requena, op. cit., p. 65.

⁵⁴⁹ González Requena, J (2008), *El club de la lucha. Apoteosis del psicópata*. Caja España, p. 150.

⁵⁵⁰ Nijinsky, op. cit., p. 21

acatamiento, por parte de la figura femenina, de la ley simbólica. La renuncia al poder absoluto sobre el otro.



Sin embargo, aquí ocurre exactamente lo contrario, el padre, en lugar de prohibir y contener al hijo, es quien echa al niño al río, en la misma medida que una fuerza desconocida, o el mismo Dios, le empuja al precipicio.

Comprobamos una secuencia narrativa similar en las diferentes escenas fantasmáticas que Nijinsky describe en sus *paseos*:

- *Yo era un niño y mi padre (...) me echó al agua.*

...yo caí y me fui al fondo.

...vi una cuerda. Me agarré a la cuerda y fui salvado.

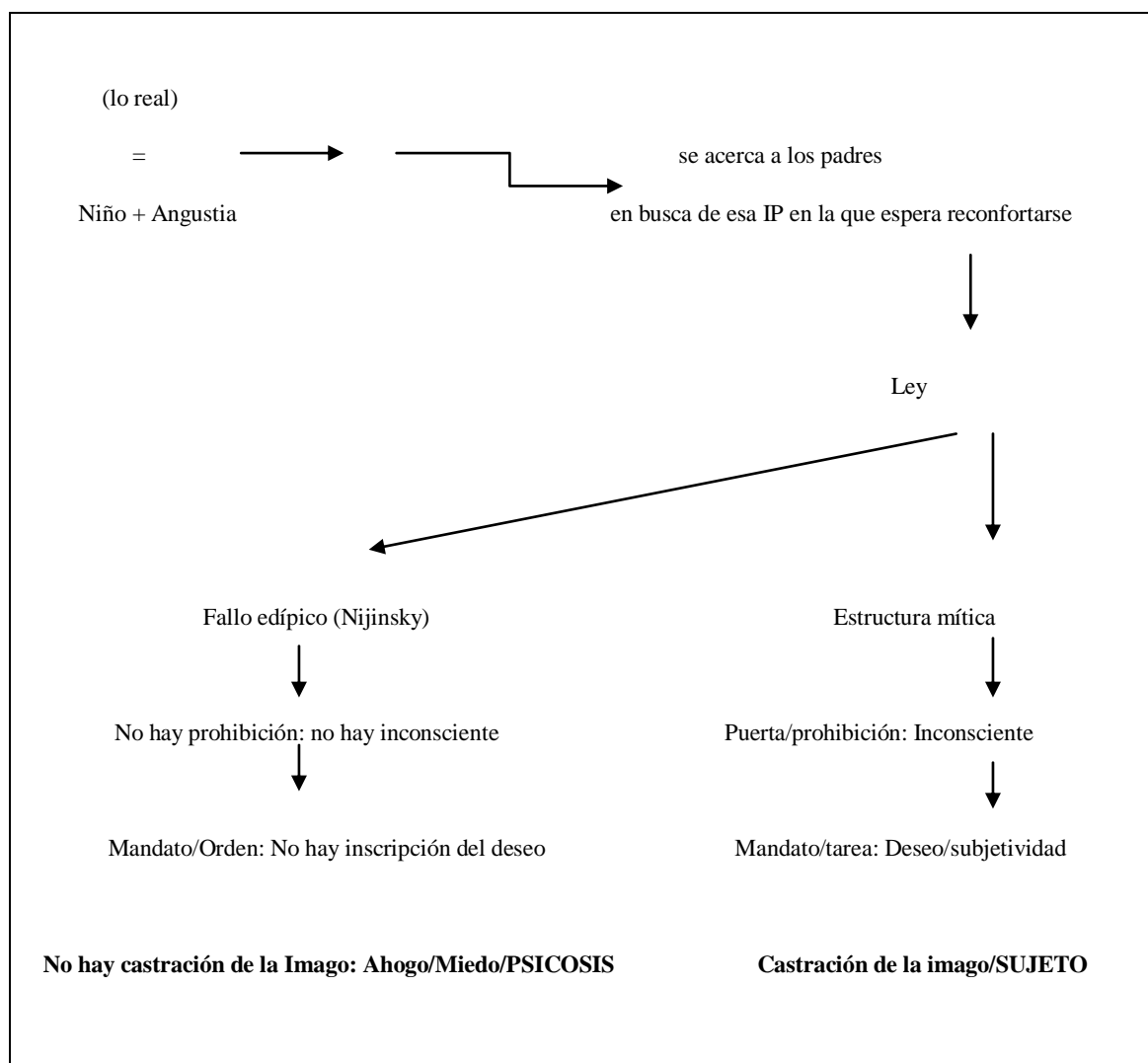
- *Me encuentro ante un precipicio en el cual puedo caer.*
- *Dios me obligó a ir en dirección al precipicio.*
- *«salta abajo, entonces te creeré».*

...después me caí por él.

...pero me sujetaron las ramas de un árbol.

Él ha sentido el desamparo ante las profundidades, ante una experiencia vital de angustia que se torna, lógicamente, tan amenazante como asfixiante. Ahí, ante lo real, está solo, tan solo y asustado que no hay nada ni nadie, ni siquiera para querer matarle.

Lo que le salva en todos los casos es la rama de un árbol tan frágil como casual, o un árbol en cuya presencia no había reparado, o una cuerda que aparece de repente. Todos ellos son elementos esenciales en el relato mítico pero, sin embargo, en las escenas fantasmáticas descritas por Nijinsky, no tienen ninguna fuerza de sujeción, son tan “casuales” como la “desconocida” fuerza que le empuja.



Míticamente, el niño oye ruidos, es el impacto de lo real. Se acerca asustado a la habitación de sus padres, lugar donde se cifra su origen, allí donde se encuentra la imago que sostiene su confortabilidad, la que con-figura un primer yo regido por el principio del placer. Y allí mismo, en determinado momento de madurez, encuentra la prohibición de acceder.

*La ley del padre articula la prohibición a la vez que construye un espacio interior, vedado, inaccesible –prohibido- un espacio sagrado.*⁵⁵¹

Es la palabra del padre, cuyas formas de autoridad protegen al niño del encuentro con lo real, quedando vedado aquello que arrasaría su mirada.

Así, aquella Imago que dio fundamento a sus días, la imagen fantasmática, queda prohibida y olvidada, en el mejor de los casos, en el fondo... del inconsciente. El núcleo incandescente del recuerdo queda oculto bajo el halo de lo sagrado, es decir, reprimido.

Lo sagrado es el ámbito del goce. El rito que comporta el mito protege al hombre en el acceso a ese umbral al que se accede necesaria y únicamente trasgrediendo el orden reglado de lo cotidiano.

*Entender lo que en esto se juega exige recuperar esa dimensión nuclear de lo sagrado (...). Pues lo sagrado, y en ello se diferencia del mundo reglado del orden cotidiano, (...) es el ámbito, ritualizado, de la transgresión de ese orden.*⁵⁵²

En la psicosis la escena primaria no está encerrada ni contenida en el inconsciente sino todo lo contrario, en ella encontramos la angustia más hiriente en el exterior, a plena luz de la conciencia. En definitiva, la energía pulsional causando un intenso dolor.

*El psicótico no tiene inconsciente. Carece de espacio interior, vedado a la conciencia pero a la vez soporte de su equilibrio y estabilidad, en el que se guarda la memoria inaccesible de la angustia vivida en el encuentro con la escena primaria pero también, la palabra que pudo ceñirla.*⁵⁵³

Los contenidos que hubiesen debido permanecer ocultos en el inconsciente emergen en la superficie misma de la conciencia exhibiendo lo que allí, intolerable a su mirada, sucedía.

⁵⁵¹ González Requena, J (2002), *Los tres Reyes Magos. La eficacia simbólica*, Akal, Madrid , p. 45

⁵⁵² González Requena, op. cit., p. 46-47

⁵⁵³ González Requena, J (2008), *El club de la lucha. Apoteosis del psicópata*. Caja España, p. 148

*Veía cómo mi padre daba saltos y caía al agua pero yo tenía miedo. No me gustaban los saltos. Tenía miedo. Era un niño de seis o siete años.*⁵⁵⁴

Nijinsky es un niño, tiene mucho miedo. En este fragmento podemos confundir quién caía al agua, si era él o su padre. Podría ser miedo – también - a que el padre se ahogara en esa agua.

Podemos aislar en este pasaje del recuerdo la presencia de la escena primordial, aquella que existe en el inconsciente y nunca hubiera debido emerger a la conciencia. Es un recuerdo o probablemente una fantasía, no sabemos, pero lo que es seguro es que el recuerdo es un fracaso de simbolización porque con él brota el delirio.

*Tenía poco aire, pero lo guardaba, pensando que si Dios quería, me salvaría. Fui recto, no sé adónde. Caminé y caminé y de pronto percibí una luz bajo el agua.*⁵⁵⁵

El padre no prohíbe el acceso al espacio materno. Nijinsky ve cómo su padre accede y él, ahí, en esa escena, ante la cual no hay un padre enérgico que prohíba la visión al niño, él tiene miedo, cierra la boca, se queda sin aire y se ahoga.

El padre simbólico falla y, en lugar de serle prohibido el objeto incestuoso, ha sido lanzado a él.

*La amenaza de castración, esa operación que impone al sujeto el acatamiento de la pérdida de su objeto de deseo, no ha sido pronunciada.*⁵⁵⁶

El escena originaria, con toda la carga de angustia que supone, queda sin cerrar – en el inconsciente -, lo que dificulta gravemente su manejo y su transformación. La herida, como la puerta de la habitación de los padres, queda abierta.

En la escena primordial del psicótico no hay un sujeto que quede fuera de la escena, excluido. El yo queda atrapado, alienado, dentro de la escena, como émulo del Padre.

No hay prohibición ni puerta cerrada que impida el acceso al inconsciente. Solo mandato y avasallamiento. La puerta que define, a la vez que diferencia, un espacio interior que lo separa del exterior, marca un espacio interior que, como el inconsciente, queda inaugurado en el mismo momento en que es prohibido su acceso.

⁵⁵⁴ Nijinsky, op. cit., p. 108-109

⁵⁵⁵ Nijinsky, op. cit., p. 108

⁵⁵⁶ González Requena, J (2008), *El club de la lucha. Apoteosis del psicópata*. Caja España, p. 154

*Apertura de un espectáculo que desconoce límite alguno; así, la puerta, ese viejo operador simbólico, no constituye ya la escritura de ninguna ley – de ninguna limitación de la mirada en su devenir pulsional – sino sólo la promesa del suplemento de horror que será dado ver más allá de ella.*⁵⁵⁷

Nijinsky, en un intento por configurar una subjetividad, escribe en su despacho, pero en su intimidad es constantemente avasallado.

*No puedo escribir, me molesta mi mujer. No hace más que pensar en mis cosas.*⁵⁵⁸

*Me ha preguntado qué es lo que estoy escribiendo. He cerrado el cuaderno delante de ella, pues tiene ganas de leer lo que escribo.*⁵⁵⁹

La puerta de su estancia chirría, es una puerta que hace más ruido del que se espera de un operador que abre y cierra una dependencia, y que, en su chirriar, deja entrever u oír lo que debería estar muy bien guardado. Los límites no están bien definidos, pues la puerta que Nijinsky nos describe no consigue encerrar la angustia para, así, poderla transformar.

*La puerta ha rechinado muy nerviosamente*⁵⁶⁰.

Los límites no están bien definidos, terminando por desbordarse la pulsión.

*Yo no tengo miedo de mi relato, sólo la gente tiene miedo de la muerte. Continuaré mi relato del paseo en Saint-Moritz.*⁵⁶¹

En el primer paseo que Nijinsky describe, dice:

*Alguien había matado a un hombre, pero éste seguía vivo.*⁵⁶²

Si consideramos el *paseo* como una formación delirante con la que Nijinsky intenta reconstruir la escena primordial, podemos comprobar cómo el relato mítico – descoyuntado- se acerca al núcleo del delirio. Alguien muere, así es, alguien debe morir en el Edipo canónico: el padre da muerte a la imagen de la omnipotencia en la que el

⁵⁵⁷ González Requena, J. (2006) *Clásico, Manierista, postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood*, Castilla Ediciones, Valladolid, p. 583.

⁵⁵⁸ Nijinsky, op. cit., p. 10

⁵⁵⁹ Nijinsky, op. cit., p. 15

⁵⁶⁰ Nijinsky, op. cit., p. 22

⁵⁶¹ Nijinsky, op. cit., p. 22

⁵⁶² Nijinsky, op. cit., p. 19

niño se identifica y ahí, en ese doloroso momento fundante, nace el yo. Nace el sujeto del inconsciente.

*Sentía miedo, pero iba en dirección a un precipicio.*⁵⁶³

*Dios me obligó a ir en dirección al precipicio, diciéndome que un hombre estaba allí colgado y había que salvarlo.*⁵⁶⁴

El yo, sujeto de su identidad, está ahí, colgado de una rama, corriendo grave peligro de caer al precipicio.

El hombre que estaba allí colgado, y que debe ser salvado, podría ser el yo-sujeto, el sujeto del inconsciente que nace tras la muerte de la omnipotencia imaginaria. Ese yo, muy débil aún, está en peligro de muerte. Es el que va a ser asesinado, o más bien sacrificado, en lugar de someter a la Imago Primordial a la castración necesaria para salvar al sujeto del inconsciente que pende, ahí en el precipicio, de una frágil rama.

*Fui hacia el precipicio, después me caí por él, pero me sujetaron las ramas de un árbol.*⁵⁶⁵

Las ramas de un árbol, siempre quebradizas, como la quebradiza palabra del padre, son las que sujetan al yo. Su padre le echó al agua y Nijinsky fue abandonado sin haber recibido una palabra simbólica. Casi podríamos decir que con su ausencia asesina al *sujeto* pero no el cuerpo del hijo, el cual entrega – en sacrificio –, cual despojo, a la madre.

*Los sufrimientos espirituales son una cosa horrible. Quiero que la gente comprenda que la muerte del cuerpo no es una cosa horrible, y por eso voy a relatar mi paseo.*⁵⁶⁶

Lo doloroso no está tanto en el sacrificio del cuerpo, y en su inmenso dolor, sino en el sufrimiento espiritual que comporta. El inconsciente de Nijinsky nunca fue fundado, su yo-sujeto-del-inconsciente, como diferencia esencial, nunca fue fundado, o podríamos decir que fue asesinado. Por eso en su delirio alguien ha sido matado, pero no murió. En la encrucijada edípica Nijinsky fue abandonado absolutamente, sin una palabra simbólica a la que asirse para sostenerse ante ella y ante lo real. Le mataron, pero no murió. Él es un muerto viviente, una marioneta.

⁵⁶³ Nijinsky, op. cit., p.19

⁵⁶⁴ Nijinsky, op. cit., p. 20

⁵⁶⁵ Nijinsky, op. cit., p. 20

⁵⁶⁶ Nijinsky, op. cit., p. 100

Estaba convencido de que alguien había sido asesinado (...).

*Dios me ordenó que dirigiera mi atención hacia un hombre que venía a mí encuentro. Dios me ordenó que volviera atrás, diciéndome que ese hombre había matado a otro.*⁵⁶⁷

Un hombre viene -por detrás- y mata a otro hombre.

En el intento de representación de la Escena Primaria: el padre ha matado al hijo, pero éste, su cuerpo, sigue vivo. Ese padre, en lugar de -afrontar- una palabra verdadera que nombrase y prohibiese a ese hijo/hombre, más allá del Edipo -ausente en la psicosis- nos encontramos en los límites de la relación homosexual, del amo masivo que somete hasta matar, un goce rebelde a la ley edípica.

Sólo el yo *imaginario*⁵⁶⁸ sobrevive a la trama, sin sujeción eficaz.

Sólo queda un *colgado*, un loco, una marioneta que pende de un hilo, tan frágil como una hoja que pende de una rama de un árbol, que puede quebrar en cualquier momento.

*Yo no sabía mentir. Cuando comenzaba a mentir, temblaba como una hoja de álamo temblón. Yo era una hoja de Dios.*⁵⁶⁹

Ahí, en la escena, no hay madre realmente, sólo está él, *sujeto* a la rama de un árbol, que bien podría ser el frágil esperpento de una palabra simbólica. No hay deseo propio sin Sujeto.

Así, el propio relato descoyuntado de Nijinsky, nos da fe de lo verosímil del delirio, del desesperado intento por reconstruir una dignidad, una subjetividad. La ferviente necesidad del psicótico de dotar de sentido a esa experiencia de muerte del yo tan desgarradora, como verdadera, como... inverosímil.

*Sé que todos pensarán que todo lo que estoy escribiendo es una invención, pero debo decir que todo lo que estoy escribiendo es la pura verdad, pues todo esto lo experimenté en la práctica.*⁵⁷⁰

⁵⁶⁷ Nijinsky, op. cit., p. 22

⁵⁶⁸ Tampoco podríamos hablar en psicosis de yo imaginario propiamente dicho, pues tampoco ha sido fundado en lo imaginario. No es, ni siquiera, un estado narcisista el que es castrado por el padre de Nijinsky.

⁵⁶⁹ Nijinsky, op. cit., p. 129

⁵⁷⁰ Nijinsky, op. Cit., p. 21

Efectivamente, Nijinsky sabe que el suyo es un relato inverosímil, pues la contundente certeza delirante se presenta fuera del plano intersubjetivo, que es donde se establece la verosimilitud.

*Sé que muchos dirán que escribo tonterías, pero debo decir que todo lo que escribo tiene un significado profundo. Soy un hombre con significado. No me gusta la gente sin significado. Quiero describir otro paseo.*⁵⁷¹

- La casualidad por fundamento

Que la casualidad sea el gesto que da nacimiento a un individuo es un drama para el ser y responde a la estructura de la carencia. Un individuo que no es sujetado más que por la casualidad, no nace como sujeto. Sería lo mismo que decir que es fruto del azar, de la casualidad, que a él, nadie le deseó en origen.

*Me eché a llorar. Mi llanto no fue oído. Nadie acudió en mi ayuda. Me gustaba pasear y por eso sentí horror. No sabía qué hacer. No comprendía el objeto de mi inmovilidad.*⁵⁷²

El vigor de la palabra simbólica dada por el padre, reorienta y cicatriza la herida provocada por la castración de la imagen de la omnipotencia, inscribiendo, con ese mismo gesto, la diferencia y el inconsciente en el hijo.

*La imago primordial empieza a desmoronarse de esa estatura de omnipotencia donde fue vista en el comienzo, aunque permanecerá ya para siempre guardada en la memoria, será ya siempre el paradigma del placer y de la belleza. Y aparece en su lugar, simultáneamente, la madre como mujer, incompleta, y a la vez como encarnación del primer objeto de deseo. Así, el yo-todo-placer del comienzo, recibe su primera herida narcisista y comienza a nacer como sujeto de deseo.*⁵⁷³

En el momento más decisivo, en lugar de la donación de una palabra simbólica, dolorosa, Nijinsky sufre un desgarramiento mucho peor, recibe la más desgarradora de las ausencias.

Seguí adelante y de pronto me detuve...

⁵⁷¹ Nijinsky, op. cit., p. 87

⁵⁷² Nijinsky, op. cit., p.101

⁵⁷³ González Requena, J (2014), “Melancolía”, en *Trama y Fondo*, lectura y teoría del texto, nº 36.

El drama del abandono más absoluto por parte del padre – que se va, desaparece- sin haber cumplido su función.

*...Vi un precipicio sin árbol.*⁵⁷⁴

En sus recuerdos no hay una trama, ni un atisbo del deseo de ser salvado por otro cuando se está ahogando. Y es aquí precisamente donde radica la gravedad del hundimiento, que en la misma medida en que uno es sujetado por otro, por un tercero en el origen, uno se convierte en sujeto que, valga la redundancia, se sujeta. Ese es el gesto que constituye una donación en toda regla, aquél por el que la imago sufre una castración imprescindible, otorgada por un tercero que no se va, y que propicia, en ese mismo momento, el nacimiento simbólico del hijo que nace como sujeto de deseo.

*Si no se produce esta escena la imago primordial hubiera sido omnipotente y el yo hubiera permanecido pegado a la imago primordial y no habría podido nacer como un yo sujetado por sus cicatrices, herido en su narcisismo en tanto recibía un corte y perdía a ese objeto supremo en cuya identificación vivió el narcisismo del origen.*⁵⁷⁵

Nijinsky carece de una donación simbólica. De niño es lanzado y abandonado a la muerte, al borde de la muerte, y sólo por casualidad, la cuerda/el árbol/la rama, estuvieron ahí para salvarle. Lo que encontramos es una sobrecogedora ausencia del padre para salvarle de ahogarse en las aguas.

Primer paseo:

*Me sujetaron las ramas de un árbol en el que no había reparado, entonces me quedé asombrado y pensé que era un milagro.*⁵⁷⁶

Las ramas de un árbol, o el árbol mismo aparece en los *paseos* como lo que sujeta – de milagro - a Nijinsky en su caída.

La representación del significante primordial, esa palabra del padre otorgada al hijo para sacarle del estado de identificación originaria, no cumple su función diferenciadora y el mensaje delirado le envía – de nuevo - a ella.

⁵⁷⁴ Nijinsky, op. cit., p. 102

⁵⁷⁵ González Requena, J (2014), “Melancolía”, en *Trama y Fondo*, lectura y teoría del texto, nº 36.

⁵⁷⁶ Nijinsky, op. cit., p. 20

*Dios me dijo que me caería si quitaba una sola rama. Quité una rama, pero no me caí. Dios me dijo: «Ve a casa y dile a tu mujer que estás loco.»*⁵⁷⁷

Un agonizante intento de sostenerse con un padre que no ejerce una sujeción eficaz, su protección es tan débil como efímera, pues el riesgo de caída no cesa y la amenaza de volverse loco, de quedar alienado en ella, en el poder que, entonces, ella despliega, amenaza con aniquilarle.

En la psicosis no se produce esa escena de castración de la imago primordial, quedando el yo pegado a la identificación con la misma y no pudiendo nacer como un yo sujetado por sus “cicatrices”.

*Una castración imprescindible, no la castración de una mujer real, sino la castración de la omnipotencia de la imago primordial. Para que de ella naciera una mujer real, que constituyera un primer objeto de deseo, y para que el sujeto pudiera nacer escapando de esa primera imago que le paralizaba.*⁵⁷⁸

Segundo paseo:

*Seguí adelante y vi un árbol. El árbol me decía que allí no se podía hablar, pues la gente no comprendía el sentimiento. Seguí adelante. Me daba pena separarme del árbol.*⁵⁷⁹

El árbol es símbolo de la potencia, el poder fálico y la sucesión genealógica⁵⁸⁰. El árbol que sostiene a Nijinsky es un árbol que enuncia su imposibilidad de hablar, de enunciar una palabra.

Un hombre que se va y abandona a la familia es un hombre impotente ante la dificultad, la impotencia, de pronunciar y sostener ahí, ante lo real, una palabra que no sea un puro mandato vacío. La huida del padre supone, para Nijinsky, el abandono del hijo a la energía pulsional, remitiendo al niño de nuevo al origen, es decir, a la madre.

⁵⁷⁷ Nijinsky, op. cit., p. 20

⁵⁷⁸ González Requena, J. (2014) *La construcción de la subjetividad, entre el cuerpo y la cultura. Lecciones sobre la presencia*. Seminario impartido en la Maestría en Estudios Culturales. Pontificia Universidad Católica del Perú, 15-19/9/2014, ed. Gonzalezrequena.com

⁵⁷⁹ Nijinsky, op. cit., p. 87

⁵⁸⁰ González Requena, J (2011), *Escenas fantasmáticas. Un diálogo secreto entre Alfred Hitchcock y Luis Buñuel*, Centro José Guerrero, Granada, ISBN: 978-84-7807-507-2, p. 351

*Lo humano es puro relato decidido a seguir su curso desafiando al caos de lo real. Pero para que haya energía para eso, todo se construye sobre lo que vertebró esencialmente al relato mismo. Y qué es el relato sino el despliegue de una prohibición y una promesa del padre.*⁵⁸¹

Si en el lugar de una donación simbólica, lo que encontramos es la pura casualidad. Esto supone que en el lugar de la cifra del origen, tenemos el azar. Nijinsky se enfrenta a su desgarrador origen que hará quebrar su relato; haber sido creado por casualidad, sin deseo.

Tercer paseo:

Me detuvo un árbol que fue mi salvación. Yo estaba ante un precipicio. Le di las gracias al árbol. Él me sintió, pues me había aferrado a él. El árbol recibió mi calor y yo recibí el calor del árbol. No sé qué calor era más necesario. Seguí adelante y de pronto me detuve...

Es un árbol del que le daba pena separarse, porque no sabe quien necesitaba más ese calor, el árbol o Nijinsky. En ese aferrarse al árbol que recibió su calor, se manifiesta la debilidad del padre, quizás también él afectado por ese mismo frío.

*...Vi un precipicio sin árbol.*⁵⁸²

Una historia de abandono y una donación vacía, es una historia sin sentido, sin *sentimiento*. Un relato cuyo origen se funda en la casualidad sólo puede devenir una historia sin sentido.

Cuarto paseo/recuerdo del padre:

Iba caminando y me caí en el precipicio, y me sostuvo un árbol. No sabía que el árbol estaba en el camino. Yo era un niño y mi padre quería enseñarme a nadar. Me echó al agua. Yo caí y me fui al fondo. No sabía nadar...

⁵⁸¹ González Requena, J. (2014) *La construcción de la subjetividad, entre el cuerpo y la cultura. Lecciones sobre la presencia*. Seminario impartido en la Maestría en Estudios Culturales. Pontificia Universidad Católica del Perú, 15-19/9/2014, ed. Gonzalezrequena.com

⁵⁸² Nijinsky, op. cit., p. 102

Fui recto, no sé a dónde...

Yo no veía el cielo...

Veía agua sobre mí...

¿Dónde está el padre para salvarle? ¿Qué hay ahí del orden del padre?

*De pronto sentí fuerza física y di un salto. Cuando di el salto vi una cuerda. Me agarré a la cuerda y fui salvado.*⁵⁸³

La casualidad responde a la estructura de la carencia, por lo tanto no hay palabra del padre; ni prohibición ni promesa. El espacio que hubiese debido ocupar la palabra del padre queda vacío y ocupado por la imago cuya presencia late en el fondo de la escena – el agua-.

Nijinsky, siendo todavía un niño de 7 u 8 años, se verá obligado a ocupar el lugar vacío dejado por el padre. Entre otras cosas, llama la atención – bajo la lógica social - la ausencia de un sentimiento de transmisión del valor necesario para saltar... al agua. Echamos en falta el recuerdo, las palabras, la experiencia de un padre que, como él, también fue un gran bailarín profesional.

El arte de la danza estaba ahí, para salvarle, Nijinsky poseía un gran talento, pero no hubo donación fundante. Parece, entonces que, como en el delirio, la Escuela Imperial estuvo ahí de casualidad, como la rama a la que asirse, o el árbol, o la cuerda. Como Romola... con la que se casó por casualidad.

Quinto paseo:

*Una fuerza desconocida me conducía hacia adelante...*⁵⁸⁴

No sabía qué hacer. No quería decidir qué hacer en adelante. Esperé una orden de Dios.

*Sentí un empujón y seguí adelante*⁵⁸⁵

*Una fuerza desconocida me hizo comprender que debía doblar hacia casa.*⁵⁸⁶

⁵⁸³ Nijinsky, op. cit., p. 108

⁵⁸⁴ Nijinsky, op. cit., p. 151

⁵⁸⁵ Nijinsky, op. cit., p. 155

Fruto de la casualidad... o de un impulso desconocido, loco, sólo puede derivar en un destino igualmente loco, sin sentido.

Si no hay una transmisión paternal, las cosas están ahí, por azar y ya está, sin más, cual entramado semiótico que se vuelve enloquecedor y laberíntico porque no se ha introducido la dimensión de la subjetividad. Un *sentido* siempre será subjetivado, un gesto de donación que le hubiese hecho a Nijinsky ser verdaderamente único, que le hubiese diferenciado de la nada, de no ser o de sentirse una simple marioneta. Por lo tanto, una pérdida, una ausencia, una falla en la línea de la donación simbólica paterna. Y un bosquejo de legado, la danza, al que Nijinsky pudo asirse —mientras fue posible— frente a la amenaza de lo real.

Efectivamente resulta llamativo que Nijinsky no mencionase a su padre, como tal, como bailarín profesional, que lo fue, en ningún momento de sus manuscritos. En el *Diario* el padre prácticamente es una ausencia. Una única mención al padre en todo el *Diario*, en ese centro levemente desplazado, un único recuerdo, tan significativo como traumático, y en la misma medida delirado. Una escena en el que Nijinsky está a punto de morir ahogado, una escena que es descrita como un evento traumático durante su *caída* en el estado psicótico.

- La madre. El sacrificio

En el anhelado intento por articular un relato, y dotar con ello de un cierto *sentido* a sus recuerdos y a su dolorosa experiencia, Nijinsky alude a su madre por testigo. Pero claro, cabe perfectamente la posibilidad de que ella se haya olvidado, pues en el recuerdo de aquella *escena* que ocurrió en el río, en un lugar *sólo para hombres*, allí la madre no estaba realmente. Es muy posible, por lo tanto, que algo tan importante para él, su madre ni siquiera lo recuerde.

*Podéis preguntarle a mi madre, si no se ha olvidado de esta historia, que ocurrió en Petersburgo, en el Neva, en un lugar de baño para hombres.*⁵⁸⁷

En el desesperado intento de reconstrucción que Nijinsky hace de la escena primordial, ella no está. Ahí, no hay madre. Es un lugar solo para hombres y, en su caso, niños. Aunque no aparece una madre real, ni una madre simbólicamente castrada, en la escena,

⁵⁸⁶ Nijinsky, op. cit., p. 156

⁵⁸⁷ Nijinsky, op. Cit., p. 108

sí contamos con lo que podemos considerar como una imagen fantasmática de la misma: el agua del río.

*La expresión de fantasma es más útil reservarla para nombrar un elemento relevante de la estructura de al menos ciertas –quizá de todas- las escenas fantasmáticas (...). Hay en su fondo un fantasma (...) y se conforman, muy precisamente, como escenas.*⁵⁸⁸

Siguiendo el texto de Jesús González Requena “Escenas fantasmáticas” en el que realiza un estudio comparativo entre lo que él denomina la *escena fantasmática*, y las escenas traumáticas aisladas por Freud, subrayamos el estatuto de realidad, es decir, de realidad psíquica, que caracterizan ambas escenas, sobre las cuales Nijinsky intentaría construir su escena originaria.

En la escena, el fantasma de la madre aparecería en el fondo de la escena como una potencia natural que amenaza al niño con su profundidad e inmenso poder para ahogarle.

Yo era un niño y mi padre quería enseñarme a nadar. Me echó al agua. Yo caí y me fui al fondo.

De ese fondo es de donde procede todo el poder que aniquila su deseo.

*Veía cómo mi padre daba saltos y caía al agua, pero yo tenía miedo. No me gustaban los saltos. Tenía miedo.*⁵⁸⁹

El fantasma de la imago aparece en los *paseos* ocupando el lugar de una potencia natural que hace un fondo abismal.

*Me encuentro ante un precipicio en el cual puedo caer.*⁵⁹⁰

*Sentía miedo, pero iba en dirección a un precipicio.*⁵⁹¹

*Yo no veía el cielo. Veía agua sobre mí.*⁵⁹²

Una poderosa fuerza que resulta tan natural como asfixiante, o tan fría como distante: el fondo del agua, el fondo de un precipicio, la fría nieve.

⁵⁸⁸ González Requena, J (2011), *Escenas fantasmáticas. Un diálogo secreto entre Alfred Hitchcock y Luis Buñuel*, Centro José Guerrero, Granada, ISBN: 978-84-7807-507-2, p. 339.

⁵⁸⁹ Nijinsky, op. cit., p. 109

⁵⁹⁰ Nijinsky, op. cit., p. 19

⁵⁹¹ Nijinsky, op. cit., p. 19

⁵⁹² Nijinsky, op. cit., p. 108

No andaba, estaba parado y sentía frío (...). No sabía dónde ir (...)

*Tenía miedo de congelarme.*⁵⁹³

Ahora, en oposición al calor del árbol de antes, Nijinsky se congela.

El fantasma, o la *imagen interior abismal que atesora ese fantasma*⁵⁹⁴, es hacia donde Nijinsky siente que se precipita, hacia donde se dirige empujado por una fuerza pulsional desconocida. Es una experiencia psicótica, una experiencia de muerte.

*Yo me asusté, pero después de permanecer parado un tiempo, sentí una fuerza que me atraía en dirección al precipicio.*⁵⁹⁵

Todo indica que eso no es su deseo. Es pulsión, o lo que es lo mismo, el fracaso del deseo que resulta como fruto de un padre ausente y la fuerza de atracción de una madre que le avasalla con su masiva demanda. El padre se va y queda el *pelele*, al antojo –al goce siniestro– de la madre.

Nijinsky se hunde en ella, víctima, de ese fondo abismal y fantasmático que ocupa el centro de la escena.

*Esa posición del sujeto, víctima del poder avasallador del fantasma que ocupa el centro de su escena fantasmática (...) En la que el fantasma impone su imperio sobre el deseo del hombre.*⁵⁹⁶

La madre, cuerpo originario, arrasa el árbol a cuya rama se agarra aniquilándolo en tanto inscripción simbólica del falo paterno.

*Fui hacia el precipicio. Después me caí por él, pero me sujetaron las ramas de un árbol en el que no había reparado. Entonces me quedé asombrado y pensé que era un milagro. Dios quería probarme. Le comprendí y por eso quise desengancharme, pero él no me lo permitió. Aguanté mucho rato, pero después de un tiempo me asusté. Dios me dijo que me caería si quitaba una sola rama. Quitó una rama, pero no me caí. Dios me dijo «ve a casa y dile a tu mujer que estás loco».*⁵⁹⁷

⁵⁹³ Nijinsky, op. cit., p. 155

⁵⁹⁴ González Requena, op. cit.

⁵⁹⁵ Nijinsky, op. cit., p. 20

⁵⁹⁶ González Requena, op. cit., p. 341

⁵⁹⁷ Nijinsky, op. cit., p. 20

La rama es aniquilada y efectivamente él cae en el abismo, en el precipicio, en ella, pues no hay otra salida que ir a casa de su mujer y entregarse a ella... loco, sin sujeción.

El hundimiento en el agua o la caída al precipicio –es lo mismo- donde no hay nada que escape al ámbito de lo caótico, él solo, perdido en el vacío más absoluto.

El padre le abandona ¿o ha sido aniquilado?

Entre el cuarto y el quinto *paseos*, Nijinsky describe dos recuerdos de su madre que, por su contenido eminentemente edípico y marcadamente traumático, consideramos escenas fantasmáticas. Ambas escenas fantasmáticas ocupan un lugar central en el *Diario*, y son descritas inmediatamente después del relato del recuerdo delirado del padre en el río, recuerdo que, como hemos señalado, consideramos la escena primordial.

González Requena en su texto “Escenas fantasmáticas” nos recuerda cómo Freud advirtió ciertas escenas traumáticas que consideró excepcionales porque nunca accedían a la consciencia, salvo como consecuencia de un exhaustivo y costoso tratamiento psicoanalítico. Es decir, son recuerdos o fantasías que, más que reprimidas, son el corazón de la represión, pues se ven afectadas por la represión primaria: son el núcleo de lo reprimido.

*“Mi papá me pega” es lo mismo que: el padre acaba con la imago primordial. Pero si su yo se identifica con ella, entonces sólo puede vivirlo de esta manera “mi papá me pega”*⁵⁹⁸.

Freud advirtió, además, la peculiaridad de que en la psicosis, estas mismas escenas –de contenidos traumáticos y edípicos- se encontraban invertidas, y a plena luz de la conciencia, causando un intenso sufrimiento.

“Mi madre me hacía daño al pegarme”

Nijinsky recuerda cómo su madre le pegaba de niño, con lo que nos encontramos ante un recuerdo sin revestimiento alguno que pone de manifiesto lo propio de la psicosis: una escena que es la inversión de la escena edípica ausente.

⁵⁹⁸ González Requena, op. cit., p. 347

*Yo no les temía a las varas, le temía a mi madre. Mi madre me hacía daño al pegarme, pero yo no sentía su ira. Mi madre me pegaba porque pensaba que ese era el mejor medio. Sentí amor hacia mi madre.*⁵⁹⁹

En la psicosis la madre es protagonista del acto violento, en lugar del padre, y su recuerdo no está irreversiblemente reprimido sino, a plena luz de la conciencia.

*El enunciado actual “mi mamá me pega” es igualmente edípico, y sin embargo, no está para nada encubierto, sino que se manifiesta con toda claridad en la conciencia. Lo que emerge en este caso no es el contenido derivado sino el núcleo central de la escena fantasmática.*⁶⁰⁰

Si no ha habido represión, entonces, la identificación originaria con la imago no ha sido castrada. La madre es la que *hace* la ley.

Como ya observó Freud, las actividades onanistas están en relación directa con los recuerdos de la madre. No hay un tercero en la escena que derive la excitación, en la psicosis es ella, directamente, la que inflige la excitación, es decir, el goce.

Por ello, podemos advertir en el *Diario* la asociación de este recuerdo con su masturbación compulsiva, es decir, con el hecho de que Nijinsky se excitaba con el flagrante recuerdo de los azotes de su madre, presente en su conciencia.

Amaba a mi madre y por eso me resultaba agradable que todos lo supieran. Les conté cómo me pegó. Los niños se asustaron y dejaron de reírse. Comencé a aplicarme en los estudios y daba buen ejemplo. Sólo el francés y la religión no se me daban bien.

*Yo conocía la religión rusa, pues iba siempre a la iglesia, pues me gustaba ver cómo brillaban los iconos de plata. Se vendían velas y yo a veces las vendía con Isáev, mi compañero de masturbación. Me gustaba, pero sentía que lo que me había enseñado era una cosa mala. Sufría cuando me apetecía hacerlo. Quería hacerlo cada vez que me echaba en la cama.*⁶⁰¹

Aquí, como vemos, no hay padre ¿dónde está ahí el padre castigando, amenazando, o advirtiendo al niño? No está. Es ella, la que se erige en una posición ambivalente, onnipotente, es imago y es ley, no dejando entrada al tercero, al padre.

⁵⁹⁹ Nijinsky, op. cit., p. 133

⁶⁰⁰ González Requena, op. cit., p. 349-350

⁶⁰¹ Nijinsky, op. cit., p. 134

No cabe duda que la madre aparece como una brutal fuente de excitación. Más tarde, cuando Nijinsky es llevado por su madre a la Escuela Imperial de Danza, logra, cual genio, gestionar el avasallamiento pulsional al que está sometido. Consigue bailar magistralmente. La academia de danza ejerce, entonces, las funciones paternas que no tuvo. La danza ejerce como texto, como un tercero que se interpone, pone distancia y media entre la “vara” de la madre y él. Un principio de orden semiótico, potencialmente simbólico, que le ayudó a articular, mientras fue posible, la brutal excitación pulsional que le avasallaba.

Continué hasta que me di cuenta que mi danza comenzaba a ser peor. Me asusté, pues comprendí que mi madre estaría pronto arruinada y yo no podría cuidarla. Comencé a luchar contra la concupiscencia.

*Amaba a mi madre y el amor hacia ella me hizo mejorar. Iba bien en los estudios. Todos comenzaron a reparar en mí. Obtenía las notas más altas. Mi madre estaba feliz. A menudo me decía que las varas me habían ayudado. Le decía que así era, pero yo sentía otra cosa. Amaba a mi madre infinitamente. Decidí dedicarme a la danza más aún. Comencé a bailar como Dios.*⁶⁰²

Con el delirio el psicótico intenta reconstruir, sin éxito, la trama edípica faltante, de modo que, en la psicosis, la escena primaria emerge en la superficie de la conciencia, pero es una escena no edípica, en la que es la madre la que castra al padre.

Nijinsky en su reconstrucción pone al padre en el papel activo, siendo éste quien le echa al agua. Pero podemos entrever, en nuestro análisis, que dada la masiva presencia de *la madre* en el texto, lo traumático de sus recuerdos, y la ausencia real del padre en todo el resto del *Diario*, cómo el fantasma pasivo y omnipotente de la imago está ahí detrás, actuando, en realidad, como el elemento responsable, activo, del hundimiento.

*Si, en cambio, es la madre la protagonista activa del acto, el yo no padece segregación alguna sino afirmación de su identificación originaria y de la omnipotencia que la acompaña, no hay alumbramiento de la realidad, sino apresamiento en el espacio de una nunca resuelta identificación primaria en la que la violencia retorna sobre el propio yo.*⁶⁰³

La madre asfixia al padre. Y él, entonces, identificado originaria y masivamente con ella, recibe como suya toda la pulsión devastadora de la madre.

⁶⁰² Nijinsky, op. cit., p. 134

⁶⁰³ González Requena, op. cit., p. 355-356

*Soy una bestia depredadora. Practicaré el onanismo y el espiritismo. Me comeré a todos los que estén a mi alcance. No me detendré ante nada. Haré el amor con la madre de mi mujer y con mi hija. Lloraré. Pero haré todo lo que Dios me ordene. Sé que todos se asustarán de mí y me encerrarán en un manicomio, pero me da igual. No le tengo miedo a nada.*⁶⁰⁴

Y asimismo padece la culpa por la violencia ejercida contra del padre, dada la masiva identificación originaria con ella.

*Caminé con la cabeza gacha, como si fuera culpable de algo. Caminé y caminé. Iba rápido. Cuando me hube acercado a la altura del lago, comencé a buscar un refugio para mí en los alrededores.*⁶⁰⁵

Es una realidad psíquica fantasmática, especular, en la que el tercero, que debería alumbrar el espejismo con su realidad, o bien aniquila o bien ha sido aniquilado, y en su ausencia, el yo se encuentra de lleno con la culpa por su masiva identificación con la imago.

*Dado que en el origen el yo se localiza en la imago primordial, el yo (...) no puede por menos que reconocerse cómplice de su madre y, así, partícipe de esa aniquilación.*⁶⁰⁶

En la misma medida que su yo ha sido asesinado y sacrificado -entregado cual despojo, manejable para siempre al antojo del otro-, el padre también ha sido asesinado. Pues sólo de la intervención simbólica del padre surge el hijo, como ser diferenciado de la madre.

*Estaba convencido de que alguien había sido asesinado.*⁶⁰⁷

La madre con su poder hace del padre un hombre de palabra quebradiza, como quebradiza es la rama del árbol que le sostiene muy débilmente en el precipicio.

Sólo ante la experiencia de la muerte.

No hay un padre que pueda salvar al hijo del hundimiento. No hay significativo primordial que acote el inhóspito terreno de lo real, no hay donación simbólica con la que afrontar la difícil tarea de nadar y salir a flote, sólo agua.

⁶⁰⁴ Nijinsky, op. cit., p. 170-171

⁶⁰⁵ Nijinsky, op cit., p. 151

⁶⁰⁶ González Requena, op. cit., p. 355

⁶⁰⁷ Nijinsky, op. cit., p. 22

Según nos recuerda González Requena, la vivencia traumática y la desgarradora angustia del masivo encuentro con lo real de la psicosis, tiene su origen en una etapa, de la que ya habló Freud, anterior a la formación del yo imaginario.

*Un yo muy anterior al yo del espejo, no se opone a uno “otro” sino a “lo otro”. Es una alienación mucho más intensa que la que puede darse con cualquier otro en el espejo.*⁶⁰⁸

La imago primordial, anterior a la imagen de la madre, es fundadora en origen en lo sensorial y en lo perceptivo. Esta imago, es la más primitiva representación de la omnipotencia. Es, como dice González Requena, una imagen sinestésica, o más que una imagen, una Imago multisensorial del placer.

*Si el bebé tiene la suerte de tener una madre lo suficientemente buena. Que sea capaz de sostener con la suficiente medida y abnegación la imago primordial, el bebé podrá estabilizarse, organizarse en su presencia, reconfortarse en ella.*⁶⁰⁹

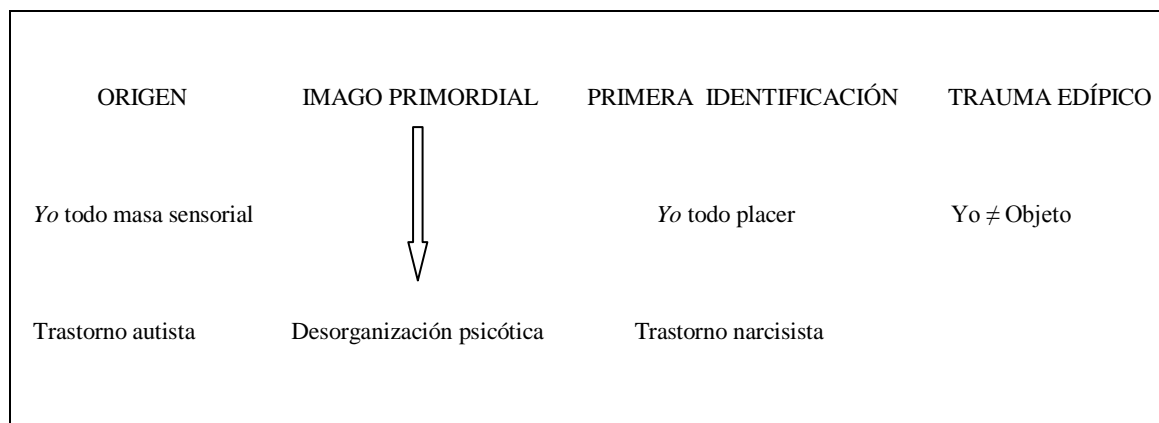
La etapa en que localizamos el conflicto psicótico es anterior a toda imagen diferenciada de sí, en la que todavía no existe un objeto primario con el que identificarse. En la psicosis falla algo más originario, relacionado con la cadencia de la Imago Primordial, aquella que mantiene una buena distancia y en la que, tras su angustiosa ausencia, el bebé se reconforta.

*Esa figura ofrece al bebé la primera Imago reconocible en el mundo desintegrado, desagregado de lo real. Una percepción sintiente acogedora. El bebé se identifica, se ve a sí mismo por primera vez frente al caos desintegrador que ha vivido. Se reconoce en ella, en esa Imago Primordial que es soporte de ese yo todo placer.*⁶¹⁰

⁶⁰⁸ González requena, J. (2014) *La construcción de la subjetividad, entre el cuerpo y la cultura. Lecciones sobre la presencia*. Seminario impartido en la Maestría en Estudios Culturales. Pontificia Universidad Católica del Perú, 15-19/9/2014, ed. Gonzalezrequena.com

⁶⁰⁹ González requena, op. cit.

⁶¹⁰ González Requena, op. cit.



*El yo se desprende de la masa sensorial dadas las múltiples e inevitables sensaciones de dolor... Más correcto sería decir: originariamente el yo lo incluye todo, luego desprende de sí un mundo exterior.*⁶¹¹

La demanda en la psicosis procede de una remota etapa en la que era imposible aún hablar, cuando la boca es, sin embargo, el órgano de incorporación por antonomasia.

*El niño se con-funde con aquello de lo que mama, lo incorpora en el núcleo mismo de su yo. Lo incorpora literal y violentamente. Incorporación por la vía de la devoración. A ese yo todo placer nada le hace resistencia en presencia de esa Gestalt esplendorosa. Es un yo muy anterior al yo del espejo, que no se opone a uno “otro” sino a “lo otro”.*⁶¹²

En aquella época Nijinsky tuvo que *cerrar la boca*. Lo que parece indicar un rechazo absoluto de la posibilidad de incorporar algo por esa vía, oral.

Sentí que no tenía aire, entonces cerré la boca.

*Toda la frialdad de la madre. Toda la agresión de una madre violenta que el bebé rechaza.*⁶¹³

Por ello, el estilo enunciativo del *Diario*, como el de la construcción delirante, despliega un trayecto narrativo que va hacia un angustioso destino que se encuentra aún **más allá** del indispensable dolor provocado por la herida narcisista.

⁶¹¹ González requena, op. cit.

⁶¹² González requena, op. cit.

⁶¹³ González requena, op. cit.

*Hay un dolor imprescindible, que va a constituir la primera herida del yo, que no tiene nada que ver con el caos, despedazado, originario del psicótico.*⁶¹⁴

El intento de reconstrucción de la escena primaria es delirado, poniendo al descubierto una reversión del mito donde la imprescindible castración simbólica de la madre es sustituida por la castración del hijo, que es, *echado a las aguas*, es decir, entregado en sacrificio a la madre.

*Vaslav estaba siempre junto a ella, sin abandonarla nunca. Hijo devoto y servicial, la ayudaba en sus trabajos, en la cocina y en cuanto le era posible. Cuando, por las mañanas la madre salía de compras al mercado, Vaslav guardaba el piso. Era el único de los tres hijos que podía ayudar a la madre.*⁶¹⁵

Un punto de ignición que brota y quema, pues el fracaso en la simbolización de la escena primordial, dado el punto de partida: inversión, perversión, o carencia de los elementos esenciales, que terminan por trazar un desgraciado destino.

- **Sacrificio y goce**

La madre, a quien se ofrece (es ofrecido) en sacrificio, es el abismo al que cae tras ser echado al agua, o el agujero al que se precipita tras caer en el precipicio.

El abismo como representación del goce siniestro, pulsional, al que Nijinsky está destinado. Ese ha sido, tristemente, el legado del padre.

La siguiente escena fantasmática a que hacemos referencia, y que transcribimos a continuación, marcaría un siniestro destino. En él relata cómo, efectivamente, su deseo hubo de ser sacrificado por la madre, y corresponde a un pasaje en el que Nijinsky nos describe cómo –bajo la lógica de su realidad psíquica, sumada a ciertos datos de la realidad- tuvo que entregar su cuerpo para que su madre no muriera de hambre.

“Había que vivir y me daba igual qué sacrificio hacer”

Cuando me di cuenta de que nadie me amaba, comencé a fingir que era malo (...). Conocí al príncipe Pável Lvov (...). Lvov me presentó por teléfono a Diághilev, quien me invitó al hotel Europa, donde se alojaba. Le oí por su voz demasiado segura de sí misma, pero fui en busca de la suerte. Allí encontré la suerte, pues inmediatamente hice

⁶¹⁴ González Requena, op. cit.

⁶¹⁵ Romola, op. cit., p. 38, 39.

*el amor con él. Yo temblaba como una hoja. Lo odiaba, pero fingí, pues sabía que mi madre y yo nos moriríamos de hambre. Comprendí a Diághilev desde el primer minuto y por eso fingí que estaba de acuerdo con todos sus puntos de vista. Me había dado cuenta de que había que vivir y por eso me daba igual qué sacrificio hacer.*⁶¹⁶

Una escena que no está en nada encubierta. La escena sexual es descarnada y desgarradora, no hay disfraz simbólico alguno, pues el amor del hombre, el amor del padre, que hubiera sido reprimible, emerge en la escena literalmente. Un hombre le lanza al goce de otro hombre, como el padre le lanza al abismo de la madre, pues detrás de la escena homosexual está ella y la necesidad de cubrirla. El goce último es el de la madre.

Por eso mismo la madre le hace daño al pegarle, destrozando con toda su densidad pulsional cualquier intento de sostenimiento de sí mismo. En el fondo, detrás de la escena manifiesta del hombre infligiendo un goce a otro hombre está el contenido latente en el que el padre ahoga al hijo en el goce de la madre, es decir, en la demanda masiva y sin fondo de ella.

La actitud soterradamente cómplice de la madre en lo referente a la relación homosexual de su hijo con el príncipe Lvov, y su posterior vinculación profesional con el gran mecenas del arte, Diághilev, escondía una actitud tremendamente narcisista de la madre de Nijinsky. Esta relación era una verdadera bendición para Eleonora, porque representaba para ella la solvencia económica que no tenía desde la ausencia del padre.

*Yo era pobre. Ganaba sesenta y cinco rublos al mes. No eran suficientes para mantenernos a mi madre y a mí mismo*⁶¹⁷.

Nijinsky no dice a mí, sino a mí mismo, con lo que parece saber que hay algo más allá de ese yo primario. El sí mismo como el yo diferenciado que, en esas circunstancias, es imposible de sostener. Nijinsky se dio cuenta de ello, ahora sólo queda el sufrimiento del espíritu sometido al goce del cuerpo.

Allí, más allá de ese yo originario, pegado al deseo de la madre, no hay nada que haya merecido la pena sostener.

Para Nijinsky, entonces, la vida se desarrolla entre el estrecho límite que hay entre él y la demanda masiva de la madre. Más allá de ella –del amo absoluto- sólo hay muerte,

⁶¹⁶ Nijinsky, op. cit., p. 119

⁶¹⁷ Nijinsky, op. cit., p. 119

por eso, Nijinsky sabe que hará cualquier cosa por ella. Hacer por *sí mismo* no es posible, tan solo cabe la vía del sacrificio total de sí.

*A mi madre. Se lo había dado todo no en billetes, sino en mi pensamiento.*⁶¹⁸

Tras ser echado a las aguas por su padre es entregado en sacrificio a la madre.

*Experimenté el miedo a la muerte en el precipicio. Nadie quería matarme. Iba caminando y caí en el precipicio.*⁶¹⁹

Nadie quería matarme. Estamos ante un padre que no sujeta, que no frena el acceso del hijo al terreno de la madre. Muy al contrario, cual despojo, con su yo más profundo sacrificado, y con la imagen de la omnipotencia sin castrar, Nijinsky mutilado, es lanzado a la madre, al goce de la madre, que ejerce una demanda masiva del hijo. Nijinsky, desde su posición infantil, se afirma invadido por lo real absolutamente incapaz de defenderse, provocando una fijación traumática, un intenso temor, en ese momento originario de su evolución, que le acompañará toda la vida.

*Cuando tenía veinte años me asustaba la vida. No sabía que yo era Dios. Lloraba y Lloraba. No sabía qué hacer. Le temía a la vida. Sabía que mi madre también le temía a la vida y por eso me transmitió ese miedo. Yo no quería aceptar. Diaghilev estaba sentado en mi cama e insistía. Me inspiró miedo. Me asusté y acepté. Sollocé y sollocé, pues había comprendido la muerte.*⁶²⁰

La vivencia de la imago se mueve entre la experiencia del abandono absoluto y una demanda radical del hijo. Esta ambivalencia que encierra la dinámica de la madre omnipotente, no deja lugar para la entrada de un tercero. Es ella misma quien encarna el inmenso poder de la imago y, a la vez, la ley de castración de la misma, lo que resulta enloquecedor para el hijo.

La identificación en estos casos es por ello una alienación más regresiva y grave que la del yo narcisista, imaginario. Bajo esta lógica, el hijo, o es exclusivamente de ella, o de lo contrario será rechazado de lleno.

Un posicionamiento narcisista, el de la madre, en constante amenaza para el hijo, que implica el furioso rechazo y destrucción de todo lo que no hace plétora con la plena

⁶¹⁸ Nijinsky, op. cit., p. 182

⁶¹⁹ Nijinsky, op. cit., p. 108

⁶²⁰ Nijinsky, op. cit., p. 218

imagen y el hedonismo de uno mismo, es decir, de ella misma. Incluido, claro está, el sacrificio de su hijo.

La madre de Nijinsky rechaza el bautizo de su hijo en Rusia, lo que supone rechazar el origen ruso de su hijo, es decir, mantenerse en una posición contraria a la realidad y al deseo del padre, que deseaba establecerse en el país.

El rechazo de la ley del padre, por parte de la madre, implica un rechazo de la castración de la omnipotencia.

*Fui bautizado en dos ciudades. Nací en una ciudad. Mi ciudad fue y es mi madre.*⁶²¹

Rusia fue el lugar al que Nijinsky siempre anheló volver y en el que su padre siempre anheló instalarse.

*Construiré una casa en Rusia. Sé que los polacos me insultarán.*⁶²²

Ella, sin embargo, y pese a su aparente rechazo, fue la única que vivió y permaneció en San Petersburgo, Rusia. Ella se quedó con todo, con la ciudad, con el país, *ella es Rusia*.

*Rusia es mi madre. Yo amo a mi madre. Mi madre vive en Rusia.*⁶²³

Todo apunta a una madre envidiosa que esconde el deseo de querer para sí lo que otro posee, o lo que otro desea. El deseo de su padre era bailar en Rusia, pero a su madre le da miedo Rusia, como luego a su esposa Romola.

En la línea materna de la estructura familiar, el abuelo de Nijinsky se pega un tiro, juega y pierde toda su fortuna. Nos preguntamos ¿a quién pretendía satisfacer? Probablemente a su mujer, a la abuela. Thomas, el padre de Nijinsky, respondiendo a la misma estructura del abuelo, es un hombre que se va porque no consigue satisfacer a su mujer, no logra hacerla feliz. Todo apunta a que es una mujer muy demandante, imposible de satisfacer, probablemente igual que su madre, la abuela de Nijinsky. Su padre con el mismo perfil de hombre huidizo y ausente ante la mujer, no se suicida, pero la abandona junto a sus hijos, por otra.

La madre de Nijinsky se enfada con Nijinsky y le pega de una forma desproporcionada, pues ve en él a su marido, que no la satisface completamente.

⁶²¹ Nijinsky, op. cit., p. 138

⁶²² Recordemos que su madre era de origen polaco. Nijinsky, op. cit., p. 89

⁶²³ Nijinsky, op. cit., p. 89

En conclusión, la estructura narcisista de los padres confronta de lleno con el fallo en la donación simbólica al hijo, tal y como sostenemos en nuestras hipótesis.

- **Padrinazgo militar. La Escuela Imperial de Danza.**

Siguiendo la secuencia que establecíamos en la organización patodinámica, observamos una cierta repetición estructural de los hechos. Nijinsky, al quedarse simbólicamente sin su padre, al ser abandonado, es llevado a la Escuela Imperial. La férrea disciplina de la Escuela le ofrece la protección y el orden paternal del que carecía en el ámbito familiar. Podemos pensar que la rigurosa formación académica –cual entramado semiótico puramente aséptico– le contiene, le salva milagrosamente.

Más tarde, al terminar sus estudios y graduarse, siente miedo ante la libertad, la realidad para Nijinsky se torna real, amenazante. No hay protección simbólica.

La descripción que hace Nijinsky de cómo fue lanzado al mundo al terminar la escuela, recuerda a cómo fue echado al agua por su padre y posteriormente abandonado, sin protección o donación simbólica que le ayudase a soportar las acometidas de lo real en su experiencia vital.

*Terminé la escuela a los dieciocho años. Me lanzaron al mundo. Yo no sabía qué hacer, pues no sabía vestirme. Me habían acostumbrado al uniforme.*⁶²⁴

Entonces no sabía nadar, y sintió miedo, ahora no sabe vestirse.

*Quiero describir mi graduación. Estaba graduado. Sentía libertad, pero esa libertad me daba miedo.*⁶²⁵

Más allá de la Escuela Imperial estaba la vida, la realidad, que sólo se le representa a Nijinsky como un invasivo sufrimiento en cuyo fondo está la carencia básica de su madre.

⁶²⁴ Nijinsky, op. cit., p. 135

⁶²⁵ Nijinsky, op. cit., p. 135

- **Diaghilev. El amo absoluto.**

La estructura se repite y se impone: del padre, y su mandato maniaco, a la disciplinada Escuela Imperial, y de ésta a Diaghilev, el amo perverso.

Ante el intenso miedo, Diaghilev es, en la misma línea que la madre, el amo absoluto de su deseo. Un amo perverso que comercia con él, cual objeto, es decir, sacando un beneficioso provecho de aquel que, en su desgracia, no ha sido fundado en el origen como sujeto-de-sí-mismo. En el momento que no es fuertemente sujetado por un entramado tan complejo y reglado como el ballet clásico, y con un fuerte potencial de simbolización textual como tienen, además, los textos coreográficos, Nijinsky se desintegra cayendo, sin sujeción posible de su deseo, en el pozo del goce siniestro.

*Diaghilev se dio cuenta de que yo era una persona aburrida y por eso me dejaba solo. Cuando estaba solo practicaba el onanismo e iba detrás de las prostitutas.*⁶²⁶

La perversión de Diaghilev y su dominancia absoluta sobre él, impiden que Nijinsky conquiste terreno al goce para poder articular su deseo, para poder inscribir en ese angosto terreno su particular experiencia, su huella.

*A Diaghilev yo no le gustaba, pues componía ballets yo solo. No quería que hiciera solo cosas que no eran de su gusto. Yo no podía estar de acuerdo con él en sus opiniones sobre arte. Yo le decía una cosa y él me decía otra. Solía reñir con él. O me encerraba con llave, pues nuestras habitaciones estaban una al lado de la otra. No dejaba entrar a nadie. Le tenía miedo, pues sabía que toda mi vida práctica estaba en sus manos.*⁶²⁷

Diaghilev coloca a Nijinsky en la posición de objeto hueco, vacío, un objeto del que puede sacar el mayor provecho mercantil posible para su propio enriquecimiento económico y disfrute.

Conozco las artimañas de los empresarios, Diaghilev también es un empresario, pues dirige una compañía. Diaghilev ha aprendido a engañar a otros empresarios. No le gusta que le digan qué es un empresario. Comprende lo que significa ser un empresario. Todos los empresarios son considerados unos ladrones. Diaghilev no quiere ser un ladrón y por eso no quiere que le llamen empresario. Quiere que le

⁶²⁶ Nijinsky, op. cit., p. 118

⁶²⁷ Nijinsky, op. cit., p. 118

*llamen mecenas. Diaghilev quiere pasar a la historia. Diaghilev engaña a la gente, pensando que nadie conoce sus propósitos.*⁶²⁸

Ante la urgente necesidad de protección por el amenazante miedo que le inspira la vida, el padre que no tuvo se convierte ahora en un hombre perverso que lo utiliza para su propio goce. En este contexto de satisfacción narcisista no hay lugar para una donación simbólica que era lo que podía contener –si no curar- a Nijinsky.

*Yo no quería aceptar. Diaghilev estaba sentado en mi cama e insistía. Me inspiró miedo. Me asusté y acepté. Sollocé y sollocé, pues había comprendido la muerte.*⁶²⁹

Ante lo real amenazante Nijinsky se pierde en el miedo, en el goce del otro.

Sin embargo algo le contiene en la figura perversa y homosexual de Diaghilev. Él es un mercader del arte, un insaciable productor –artístico- devorador de bailarines. Pero el arte es, precisamente, lo que sostiene a Nijinsky. Si no se entregaba a Diaghilev, moriría de inmediato, se fundiría en el dolor abismal de su madre.

*Me había dado cuenta de que había que vivir y por eso me daba igual qué sacrificio hacer.*⁶³⁰

Antes de delirar con Dios como el guía de sus días, Diaghilev representa para Nijinsky el padre que no tuvo, después claro está, del padrinzago que el Ballet imperial – recordemos que los bailarines del Ballet Imperial eran adoptados por el Zar de Rusia- ejerció primeramente en la infancia de Nijinsky.

La Escuela Imperial estuvo ahí para salvarle. Como la *cuerda* o como la *rama* del árbol, el ballet. En sus recuerdos, como hemos visto, le salva el puro azar. Todo el texto está literalmente entrecortado porque no ha sido introducido el deseo que liga y da sentido a los hechos. El sentido, la direccionalidad pulsional no ha sido enganchada en una cadena simbólica. Pudo haberlo sido por la Escuela, pero lo fue por un hilo demasiado fino que fue roto. Nijinsky se agarra al ballet y es salvado, la Escuela Imperial, con su importante entramado simbólico, sujeta a Nijinsky en el mismo momento en que su padre abandona a la familia. El hecho triste es que su padre no transmite al hijo el deseo de ser y de bailar, y su madre, del mismo modo que rechaza la danza, a Rusia y al padre, dona al hijo para que, simplemente, le den de comer.

⁶²⁸ Nijinsky, op. cit., p. 126

⁶²⁹ Nijinsky, op. cit., p. 218

⁶³⁰ Nijinsky, op. cit., p. 119

La Escuela y el Teatro Mariinsky le aportan ley, orden y contención, pero quizá demasiado rígidos – como el mandato maniaco del padre - para las necesidades creativas de Nijinsky.

*Quiero describir mi graduación. Estaba graduado. Sentía libertad, pero esa libertad me daba miedo.*⁶³¹

Nijinsky renuncia a la seguridad que le ofrece el Ballet Imperial. Una compañía tan febrilmente disciplinada no tolera innovaciones, tan sólo la repetición del magnífico repertorio clásico. Necesita algo más allá de unos movimientos de baile perfectamente ejecutados, necesita avanzar, crear... había de ser fundado en su interior.

Nijinsky es seducido por un perverso director artístico, Diaghilev y, animado por sus propias circunstancias y necesidades creativas, acepta su dominio. Nijinsky se libera del encorsetamiento del Ballet Imperial pero tendrá que pagar un alto e injusto precio, el sometimiento a un amo perverso.

Entonces comprendí que me había dicho una mentira. Comprendí que Diaghilev me engañaba. Yo no confiaba en él para nada y comencé a desarrollarme yo solo, aunque fingía que era su pupilo. Diaghilev percibió que yo fingía y no le gustó, pero sabía que él también fingía y por eso me dejaba hacer.

Nijinsky no puede escapar, fuera de la vida con Diaghilev sabía que, tras la sombra de Diaghilev, le acechaba inequívocamente el encuentro simbiótico con la madre.

*Comencé a odiarle abiertamente y una vez le empujé en una calle de París. Le empujé porque quería mostrarle que no le temía. Diaghilev me pegó con su bastón porque yo quería abandonarle. Sintió que quería irme y por eso echó a correr detrás de mí. Yo iba medio corriendo. Temía que se fijaran en mí. Me di cuenta de que la gente nos miraba. Sentí dolor en una pierna y empujé a Diaghilev. Mi empujón fue sin fuerza pues no sentía rabia contra Diaghilev sino llanto. Lloré. Diaghilev me riñó. Diaghilev hizo rechinar sus dientes y yo sentí una gran pena en mi alma. No pude contenerme más y eché a andar lentamente. Caminamos lentamente. Vivimos juntos mucho tiempo. Yo llevaba una vida aburrida. Sufría solo. Lloraba solo. Amaba a mi madre y le escribía cartas cada día. Lloraba en esas cartas. Hablaba sobre mi vida futura. No sabía qué hacer. He olvidado lo que escribía, pero me ha quedado la sensación de que lloraba amargamente.*⁶³²

⁶³¹ Nijinsky, op. cit., p. 135

⁶³² Nijinsky, op. cit., p. 126

De modo que algo protector hay en el padrinazgo perverso de Diághilev. Éste le protege de acercarse a la mujer, de la que no puede defenderse porque se hunde en ella.

*No me gustaba Diághilev, pero vivía con él. Odié a Diághilev desde los primeros días en que lo conocí, pues me percaté de su poder. No me gustaba el poder de Diághilev, porque abusaba de él.*⁶³³

Nijinsky sabía que aquel gesto de sometimiento pervertido era una salvación para él de algo peor, de algo más alienante.

*Tenía diecinueve años cuando conocí a Diághilev. Yo le amaba sinceramente y, cuando decía que el amor a las mujeres era una cosa horrible, le creía. Si no le hubiera creído, no habría podido hacer lo que hice.*⁶³⁴

Pero Diághilev, al igual que su padre, y curiosamente también en las aguas, lo abandona.

Termina por repetirse la historia de abandono, se repite la secuencia estructural: Diághilev lo utiliza, abusa de él, y más tarde lo abandona.

Recordemos que desde muy temprana edad Nijinsky actúa en público por toda Rusia con la compañía de baile de sus padres, y él parece recordarlo como una explotación, un abuso.

*Yo no soy un niño prodigio al que haya que exhibir. Soy una persona juiciosa.*⁶³⁵

De nuevo Nijinsky es utilizado y después abandonado, como un deshecho, como un despojo.

Primero fue abandonado por su padre, quedando él como responsable del cuidado y protección de su madre y hermanos⁶³⁶. Ahora, es abandonado por su patrón y, lo que es aún peor, expulsado de los Ballets Rusos. Sin vinculación ya posible con el Ballet Imperial, al que había renunciado con gran escándalo de por medio, se encuentra solo ante lo real.

⁶³³ Nijinsky, op. cit., p. 119

⁶³⁴ Nijinsky, op. cit., p. 127

⁶³⁵ Nijinsky, op. cit., p. 43

⁶³⁶ El hermano mayor de Nijinsky, de niño se cayó por una ventana sufriendo graves daños. Fue internado en un manicomio hasta su muerte en 1918.

- **El salto a la locura.**

Una donación simbólica fallida: sólo mandato. Nijinsky saltó y nada ni nadie frenó su caída al abismo. Eso sí, el suyo fue el salto más largo.

Nijinsky, sumiso, obedeció el mandato del padre. De un padre con minúsculas. Por eso, téticamente, el salto más artístico y sobrecogedor, el más sublime en su técnica y en su arte, el salto más aplaudido en la historia de la danza, parece responder, sin embargo, al avasallamiento dialéctico del amo sobre el esclavo. Un mandato siniestro que implica el sometimiento a una orden masiva que aniquila toda inscripción de la subjetividad.

Nijinsky da un salto en *El espectro de la rosa* que deja sin aliento al público. Gesto que pone en relación el drama vital con la verdad de la expresión artística. Dejar sin aliento al público es transmitir una emoción incommunicable por otra vía. Es transmitir una angustia vital en la que él de niño, y cual fijación actual, se queda sin aliento ante el mandato del amo absoluto. Aun así – o precisamente ahí – , asfixiado y sin aliento ante la demanda masiva del otro, el arte se hacía posible.

Parece obedecer a su padre literalmente, al pie de la letra. Nijinsky ha hecho un magnífico y asombroso esfuerzo, había conseguido *saltar* superando magistralmente los límites técnicos de la interpretación y de la creación artística realizadas hasta el momento – aún hoy en día no ha sido superado el *entrechat* con diez cambios que Nijinsky llegó a ejecutar -. La vital y desgarradora experiencia de miedo a “saltar”, es sublimada por el genio. El salto de Nijinsky ha traspasado los umbrales de la historia. Su genial y artística ejecución de la danza, técnicamente perfecta, insuperable, y dramáticamente intensa, ha pasado a la historia caracterizada, sobre todo, por el famoso *Entrechat Royal* de Nijinsky, un salto en el que lograba cruzar los pies en el aire hasta diez veces, cayendo después con una lentitud inusual.

*Nijinsky, primer bailarín de los Ballets Rusos que debutaron en París en 1909. Su revelación fue un acontecimiento extraordinario. Le llamaron “El pájaro bailarín”: su entrechat royal, un salto llamado entrechat dix en el que chocaba los pies en el aire hasta diez veces, y aquel salto que aparentaba ir más lento al caer que al empezar, contra las más elementales leyes de la gravitación, suspendieron al público aficionado*⁶³⁷

Aun en el terreno imaginarizado, con una muy frágil simbolización - quizá en construcción - Nijinsky había conseguido *saltar*. Las críticas aseguraban que en su salto

⁶³⁷ Néstor Luján (1989) *Diaghilev y sus Ballets rusos*, en revista *Historia y vida*, Impreso en “La vanguardia”, Barcelona, p. 89

el descenso era más lento que el ascenso, y en *El espectro de la rosa* atravesaba, asombrosamente, el escenario de un solo salto.

*Su celeberrimo salto ha pasado a la historia. Era este un salto prodigioso de más de ocho metros, que le llevaba como por el aire hasta el centro del escenario.*⁶³⁸

Consiguió comunicar y expresar al público el valor y la proeza de su salto. Obtuvo un control magistral sobre su danza, consiguiendo una técnica perfecta que sorprendió a la cultura del momento, defendiéndose, así mismo, o más bien integrando, el arrasamiento de lo imaginario y de lo real que, como vemos, subyacía al mandato.

*Nijinsky ha sido legendariamente el mejor bailarín que ha existido. Ocupa, dentro de la mitología del ballet, un lugar único. El bailarín ruso era el mito de la ligereza, del salto hasta el infinito, Paul Claudel decía que su triunfo es la victoria de la respiración, de los pulmones, sobre el peso; es la inspiración de nuestro deseo hacia la vida. Así lo demuestra Nijinsky en el salto fabuloso de *El espectro de la rosa*.*⁶³⁹

- La mujer.

Debido al intenso miedo que Diaghilev sentía hacia los viajes transoceánicos, decide no acompañar al Ballet en su gira por América del Sur. Con este gesto de Diaghilev, Nijinsky es abandonado, de nuevo, en las aguas... en este caso del océano. Podemos imaginar el miedo que Nijinsky debió sentir en ese viaje viéndose solo en medio del inmenso mar. Tan intensa debió ser su angustia que fue totalmente seducido por Romola y, en apenas dos semanas, sin mediar noviazgo, se casó con ella en Buenos Aires. Su caída era al abismo, y fue salvado, como por *casualidad*, por los brazos seductores de Romola. Un gesto, el de la boda, que no fue mediado por el deseo.

*Nos conocimos en el barco Avon. Ya he descrito un poco mi matrimonio. Debo decir que me casé sin pensarlo. La amaba y amaba. No pensé en el futuro. Gasté el dinero que había ahorrado con gran esfuerzo.*⁶⁴⁰

Pero ella, más que liberarle del sometimiento y abuso de Diaghilev, le absorbe hasta su total desintegración. Nijinsky es echado primero a su madre –por su padre-, ahora a su esposa –por Diaghilev-. En las dos ocasiones “cae” a la mujer. Pero ahora no habrá

⁶³⁸ Néstor Luján, op. cit., p. 90

⁶³⁹ Néstor Luján, op. cit., p. 88

⁶⁴⁰ Nijinsky, op. cit., p. 160

padre que lo contenga: ni excesivamente severo (Escuela Imperial), ni perverso (Diaghilev).

En el mismo momento que Diaghilev tiene noticia del acontecimiento, Nijinsky es expulsado del Ballet Ruso por haberse casado con una mujer.

A partir de este momento lo siniestro avanza a pasos agigantados sobre Nijinsky.

*Me di cuenta de que había cometido un error, pero el error era irreparable. Me había entregado a una persona que no me amaba. Me di cuenta de todo mi error. Mi mujer me había amado más que nadie, pero no me sentía. Quise irme, pero comprendí que era deshonesto y me quedé con ella.*⁶⁴¹

Nijinsky sin protección simbólica, ni técnica, se acerca al precipicio que lo absorbe. El rebelde e innovador artista que había conseguido desprenderse del encorsetamiento de los Ballets Imperiales de San Petersburgo, el artista que, tan transgresor como valorado, crea el *Fauno*, consiguiendo comunicar, a un público tan atento como entregado, la asombrosa fiereza que se sitúa entre la bestia y el hombre, se rinde, sin embargo, ante el alienante deseo de Romola.

Como el árbol quebradizo o como la cuerda –floja- que, en su recuerdo refundido con el delirio, le salvan *por casualidad* de morir ahogado, así, del mismo modo, se casa Nijinsky, *por casualidad*.

*Estaba apenado porque me había dado cuenta de que mi mujer no me amaba. Me casé por casualidad.*⁶⁴²

De nuevo nos encontramos con una intencionalidad ausente. No hay una continuidad en el deseo, o lo que es lo mismo, no hay un sentido que oriente y demore su deseo.

⁶⁴¹ Nijinsky, op. cit., p. 160

⁶⁴² Nijinsky, op. cit., p. 159

Secuencia temporal:

- Primero su padre lo echa al agua y, tras ser abandonado, cae en el imaginario materno, sin sostén. Le salva *por casualidad* la Escuela Imperial.
- Al graduarse, lo echan al mundo y cae en manos de Diaghilev que lo apadrina. Le salvan la danza y la estructura de los Ballets Rusos –aún queda un espacio simbólico para su creación coreográfica.-
- Al ser abandonado por Diaghilev en el viaje transoceánico, cae en manos de Romola, tras la boda, se agarra a sus *manuscritos* como último lazo fusional consigo mismo que cursará, inevitablemente, en forma delirante.

Rómola no habla ruso. Se entienden difícilmente en francés. Pero ella no sólo no quiere aprender a hablar en ruso, sino que Rusia, la añorada tierra natal de Nijinsky, le da miedo (como a su madre, Eleonora).

Escribo para ti en mi cuaderno, pues quiero que leas en ruso. Yo he aprendido a hablar en francés. Tú no quieres hablar en ruso. Lloré cuando sentí tus palabras en ruso...

*Yo quiero vivir en Rusia, tú no quieres vivir en Rusia.*⁶⁴³

*Me gusta la naturaleza rusa, pues me crie en Rusia. Amo a Rusia. Mi mujer teme a Rusia.*⁶⁴⁴

Pero Romola no sólo rechaza a Rusia, también rechaza la danza que, como sabemos, representaba para Nijinsky mucho más que una profesión, un prestigioso trabajo, o una ocupación laboral. El medio coreográfico representaba para él no sólo un verdadero medio de expresión, sino la única vía de ligazón pulsional.

La primera vez que sentí dolor fue tres o cinco días después de la boda. Le pedí que aprendiera a bailar, pues para mí la danza era lo más elevado en la vida después de

⁶⁴³ Nijinsky, op. cit., p. 144

⁶⁴⁴ Nijinsky, op. cit., p. 30, 31

*ella. Yo no había enseñado a nadie, pues temía por mí. Quería enseñarle un buen baile, pero ella se asustó y ya no confió en mí. Lloré y lloré amargamente. Sentí ya la muerte.*⁶⁴⁵

Ella, como su madre, es una mujer temerosa, le da miedo su marido.

*Mi mujer tiene miedo de todo. Yo le decía: « ¿De qué tienes miedo? No hay que tener miedo. » Pero yo estaba nervioso. Evidentemente le preocupaba el éxito. No confiaba en mí.*⁶⁴⁶

Nijinsky ha sido despojado de la danza, de su tierra natal, Rusia, sin poder hablar en su lengua materna, sólo ella...

Aislado de toda actividad artística, probablemente el hilo del que pendía toda su vida y obra, Nijinsky se encuentra enfrentado de lleno a la mujer, o lo que es lo mismo, a la ventana que le transporta – directamente - a la escena originaria.

*Con una esposa que era más bien una continuación de su estricta madre, sin amigos y sin poder regresar a Rusia, el abismo se abrió ante él.*⁶⁴⁷

Nijinsky se ve confrontado con la escena sexual sin haberla podido simbolizar en el origen.

*Y la escena primaria constituye el núcleo mismo del inconsciente. Pues el inconsciente nace precisamente así: como escritura –simbolización- de la desgarradora experiencia del acto sexual de los padres que el sujeto no puede integrar en su consciencia.*⁶⁴⁸

Emerge, entonces, toda la fuerza pulsional que no ha sido reprimida, como algo suelto, sin integrar, sin sentido, desde el exterior. Pues ésta, la escena primordial, no pudo ser interiorizada en los tiempos del origen, quedando la energía sexual libre, loca, no ligada, como algo persecutorio en un espacio exterior al yo.

La escena primordial es delirada, imposible de integrar o de ser simbolizada por nuestro genio. Nijinsky, en su regresión extrema, se va hundiendo, congelando, en su desgarradora experiencia.

⁶⁴⁵ Nijinsky, o. cit., p. 160

⁶⁴⁶ Nijinsky, op. cit., p. 174

⁶⁴⁷ Markessinis, op. cit., p. 213

⁶⁴⁸ González Requena, J (2011), *Escenas fantasmáticas. Un diálogo secreto entre Alfred Hitchcock y Luis Buñuel*, Centro José Guerrero, Granada, ISBN: 978-84-7807-507-2, p. 354

*En la psicosis, emerge en la consciencia lo que debería estar enterrado en el inconsciente, desintegrándola*⁶⁴⁹.

La vivencia real, procedente del exterior, se le presenta, ahora, imposible de asimilar, de ligar con algo originario, con algo verdadero o interior.

La escena sexual es vivida como algo insoportable, como la escena misma de la aniquilación. El agua, o la nieve fría, aparecen en sus delirios como la representación de lo real inscrito en la mujer, amenazando con ahogarle.

Tras la muerte del padre, del zar y de Diághilev –todos ellos representaciones derivadas del amo absoluto–, tras la muerte del hermano loco, y del encuentro real con la mujer, comienza la desestructuración.

Él, ahora, cual despojo sin deseo propio, es entregado a su mujer como lo fue en el origen a la madre.

*De pronto me detuve y comprendí que no se podía seguir adelante. No andaba, estaba parado y sentía frío. Comprendí que había llegado la muerte. Yo no tenía miedo y pensaba que me echaría al suelo, y después me recogerían y me llevarían a mi mujer.*⁶⁵⁰

Es una cadena en la que el destino es el origen: no hay donación simbólica sino posesión del objeto Nijinsky.

*Mi mujer me había amado más que nadie, pero no me sentía. Me amaba poco. Sentía el dinero y mi éxito. Me amaba por mi éxito y por la belleza de mi cuerpo. Era astuta y me hizo interesarme por el dinero.*⁶⁵¹

*Conozco el amor de mi mujer. Ella no me dejará. Ella me tiene miedo, pero no me dejará.*⁶⁵²

Amar a su mujer es lo que le vuelve loco. Antes de cada *paseo*, de cada *intento de articular un delirio*, habla de ella, del temor de ella y por ella.

⁶⁴⁹ Op. Cit., p. 354

⁶⁵⁰ Nijinsky, op. cit., p. 154-155

⁶⁵¹ Nijinsky, op. cit., p. 160

⁶⁵² Nijinsky, op. cit., p. 74

Primer paseo:

*Tengo miedo por **ella**, pues no comprende mis propósitos. Los siente mucho, pero no conoce su significado. Temo decírselo, pues sé que se asustará. Quiero influir en ella de otro modo. **Ella** me obedece. Yo la obedezco. **Ella** me comprenderá si los demás le dicen que todo lo que hago está bien. Me encuentro ante un precipicio en el cual puedo caer, pero no tengo miedo de caer y por eso no caeré. Dios no quiere que caiga, pues me ayuda cuando caigo. Una vez fui a pasear...*⁶⁵³

Asociación con el precipicio...

Segundo paseo:

***Mi mujer** está en trance de polvos medicinales, y yo estoy en trance de Dios. Dios quiere que duerma. Duermo y escribo. Estoy sentado y duermo. No duermo, pues escribo. Sé que muchos dirán que escribo tonterías, pero debo decir que todo lo que escribo tiene un significado profundo. Soy un hombre con significado. No me gusta la gente sin significado. Quiero describir otro paseo...*⁶⁵⁴

Con una droga para dormir...

Tercer paseo:

*Yo amo a **mi mujer** y no le deseo nada malo, y por eso iré a ganar dinero a fin de hacerla feliz. No quiero causarle dolor, y por eso ganaré lo suficiente para que pueda vivir en caso de que me maten. Yo no le tengo miedo a la muerte, pero **mi mujer** sí que le tiene miedo. Piensa que la muerte es una cosa horrible. Los sufrimientos espirituales son una cosa horrible. Quiero que la gente comprenda que la muerte del cuerpo no es una cosa horrible, y por eso voy a relatar mi paseo...*⁶⁵⁵

Con la muerte....

⁶⁵³ Nijinsky, op. Cit., p. 19

⁶⁵⁴ Nijinsky, op. cit., p. 87

⁶⁵⁵ Nijinsky, op. cit., p. 100

Cuarto paseo:

*Yo no le temo a la vida. **Mi mujer** teme por mí, y por eso me transmite su miedo. Yo no tengo miedo. Experimenté el miedo a la muerte en el precipicio. Nadie quería matarme...*⁶⁵⁶

Con el miedo a la vida...

Quinto paseo:

*Me escapé de casa pues **mi mujer** no me comprendió. **Ella** se asustó de mí, pues pensó que yo no quería que **ella** comiera. Pensó que quería matarla de hambre. Quiero ayudarla y por eso no quería que comiera carne. Me escapé de casa. Corrí y corrí, bajando por la montaña en la que estaba nuestra casa. Corrí y corrí. No tropezaba. Una fuerza desconocida me conducía hacia adelante...*⁶⁵⁷

Con mal alimento (carne)....

Un árbol clavado en un agujero

Describimos a continuación un pasaje del primer *paseo*. Una descripción delirante en la que Nijinsky relata cómo un hombre mata a otro hombre, tal y como delira que su padre le mató a él.

Segunda parte del primer paseo:

Continuaré mi relato del paseo en Saint Moritz.

...Estaba convencido de que alguien había sido asesinado...

...Dios me ordenó que dirigiera mi atención hacia un hombre que venía a mi encuentro. Dios me ordenó que volviera atrás, diciéndome que ese hombre había matado a otro...

Quería irme pero de pronto reparé en un banco sobre el que alguien había formado un montículo, y en él había clavado un trozo de árbol. El árbol era un abeto. El abeto estaba partido en dos, en el montículo había un gran agujero. Miré dentro del agujero y pensé que el hombre había construido a propósito ese pequeño montículo. El montículo

⁶⁵⁶ Nijinsky, op. cit., p. 108

⁶⁵⁷ Nijinsky, op. cit., p. 150

*era pequeño y sobre él había una cruz, y bajo la cruz una inscripción. Comprendí que era la tumba de su mujer. Comprendí que el hombre había construido esa tumba, pues había pensado en su mujer.*⁶⁵⁸

Parece una fantasía de Escena Originaria: Un hombre ha matado a otro... ¿o es más bien a su mujer? La muerte simboliza la castración materna. La escena no es representada, sino “vivida” como real: es persecutoria y delirante.

Un hombre mata a otro hombre y, en este caso, lo que hace fondo en esta escena, es un agujero que es una tumba. La tumba de una mujer. El hombre piensa en su mujer y construye una tumba. En definitiva, un fondo tan alienante y paralizador, tan oscuro y negro, como el abismo o el precipicio ante el que Nijinsky dice encontrarse.

La falla originaria predispone a que la mujer/madre, que no ha sido configurada o delimitada en el origen, se confunda con el destino. Así, en el delirio, la muerte está en la base de ese *trozo* de árbol que no termina de sujetarle. En la base, o detrás de su padre, Nijinsky se encuentra con la madre castradora en lo real, en lugar de encontrarse —edípicamente— con el padre detrás de la madre, y con su amenazante castración fundante.

Nijinsky describe *un montículo con un agujero en el que hay clavado un árbol partido*. Es decir, un árbol clavado en un agujero que, como la palabra simbólica del padre, ha sido quebrado, debilitado, de modo que ha perdido toda su fuerza y vigor. *El agujero*, más que origen es persecutorio destino, es decir, un agujero negro que, como la tumba en la que está clavado el árbol, le amenaza con recoger su cuerpo sacrificado, vaciado de sentido.

El árbol, inscripción simbólica del falo paterno, está quebrado, y *el agujero*, representación simbólica del sexo de la mujer es una tumba del despojo del hijo, que simbólicamente está muerto.

La demanda de Romola es una demanda masiva, ante la que Nijinsky se siente impotente, innecesario.

*Mi mujer puede irse sola. Tiene mucho dinero. Yo no tengo ni un céntimo.*⁶⁵⁹

La demanda con la que Nijinsky se encuentra: satisfacer a la insaciable Romola, obedece a una necesidad básica. Es la misma demanda que encontramos en la línea de

⁶⁵⁸ Nijinsky, op. cit., p. 23

⁶⁵⁹ Nijinsky, op. cit., p. 64

mujeres de la familia. Mujeres cuyos maridos “ausentes”, o las han abandonado yéndose con otra, o se han suicidado. Como ya hemos comentado, tanto el abuelo materno de Nijinsky, como el padre de Romola, se suicidaron.

Porque la posición demandante de la madre narcisista está del lado del reinado de un totalitarismo que gobierna sobre la fascinación y la sumisión, es decir, sobre la impotencia. Del hombre-niño.

*La diosa de lo real (...). Aparecería rodeada del mar del que, al modo venusino, parecería emerger como la única figura potente y sólida en un paisaje conformado por el derrumbe de los emblemas de la masculinidad.*⁶⁶⁰

Puede, entonces, que el mandato maníaco del padre, que hemos desbrozado en nuestro análisis, obedezca realmente a la imperiosa demanda de la madre. Que, en el fondo, el mandato proceda de ella, y que ésta sea una demanda primaria, narcisista: “te ordeno que seas mío, te necesito para que tapes el agujero – la nada paralizante que hay en mí”. Ella, desde su posición narcisista, lo quiere todo para sí porque no acepta la hendidura de la castración, y es ésta una carencia que no puede soportar.

*El principio del placer es omnipotente, y esto es lo propio de lo totalitario: el construir un poder omnipotente. Así, en ausencia de la menor presencia del principio de realidad, este yo se conforma como un yo puramente hedonista, un yo placiente, expeditivo, que se atribuye como propio todo lo que le causa placer.*⁶⁶¹

Nijinsky escribe en muchos pasajes del *Diario* en segunda persona, transcribiendo seguramente alucinaciones auditivas, voces que se entremezclan con su relato en primera persona, y cuyo discurso loco apunta a la posesión total del objeto Nijinsky y, por lo tanto, a la abolición de su deseo. Una dialéctica, en definitiva, en la que no hay espacio para un tercero.

*Me amas infinitamente, pues te sometes a mis órdenes. Sé lo que pienso. Sabes lo que piensas. Sabremos lo que pensamos. Haré todo lo posible para que entiendas.*⁶⁶²

Tu mujer sufre por ti. No quiero la muerte, y por eso recorro a toda clase de ardides. No diré mi objetivo. Que piensen que eres un egoísta. Que te metan en la cárcel. Yo te

⁶⁶⁰ González Requena, op cit., p. 136

⁶⁶¹ González Requena, J (2013), “El yo placer y el sentimiento oceánico” Capítulo “La Imago Promordial” *Psycho y la psicosis II Norman*, Seminario Psicoanálisis y Análisis Textual 2012/2013, UCM, gonzalezrequena.com.

⁶⁶² Nijinsky, op. cit., p. 68

*libraré, pues sé que eres mío. No me gusta la Romola inteligente. Quiero que ella te deje. Quiero que seas mío. No quiero que la ames con amor de hombre.*⁶⁶³

De modo qué, parece, que quien aquí habla es la madre.

Sólo yo – tu, una dialéctica dual, donde no está permitida, sino todo lo contrario, prohibida la entrada de un tercero, bien sea él, bien sea ella.

*Yo, tú = Ni masculino ni femenino. En yo como en tú, está tan excluida toda diferencia que ni siquiera se hace presente la diferencia sexual.*⁶⁶⁴

Está en juego el falo, el valor del falo, que es a la vez real y simbólico. La falla en el necesario atravesamiento edípico del universo fantasmático, por parte del padre simbólico, hace que las madres, afirmadas en una posición narcisista, no renuncien a sus privilegios, es decir, a la posesión del objeto.

Lo que el padre hace posible con su donación, es el relato edípico. Sólo a través de la represión de la escena, alrededor de ella, en torno a algo indecible, se construye texto simbólico.

Pero la donación del relato tiene, además, algo que dista mucho del deseo de posesión del narcisismo. La estructura de la donación implica la entrega de un valor del que no se espera obtener nada a cambio, tan solo perpetuar un mito que, además de complejo y eficaz, merece, la pena.

*¿Y no es ésta también, después de todo, la estructura enunciativa propia de todo mito? Pues, como se sabe, los relatos míticos carecen de autor, a quien los narra y transmite no le es dado identificarse de otra manera que como quien repite, con sumo respeto, un relato sagrado que le precede y que le ha sido dado, de la misma manera en que ahora él lo da de nuevo a quien lo escucha. Pues la humildad –y una en todo semejante a la de José- es la condición del narrador mítico: su posición es la de quien renuncia a toda pretensión narcisista de autoría para limitarse a contar una historia que confiesa le ha sido dada y que, porque merece la pena transmitirla, es verdadera.*⁶⁶⁵

En la psicosis, al no haber donación simbólica, no hay tampoco identidad simbólica capaz de sustentar un relato subjetivo. Es decir, no hay una diferenciación sexual que

⁶⁶³ Nijinsky, op. cit., p. 67

⁶⁶⁴ González Requena, J (2000) Cap. 1 “Habla, enunciación, sentido”, Vol. III. “Del análisis a la lectura: el Texto”, *El ser de las imágenes: De la Teoría al Análisis de la Imagen*, Memoria de Cátedra, UCM, de esta edición: gonzalezrequena.com, 2013.

⁶⁶⁵ González Requena, J (2002), *Los tres Reyes Magos. La eficacia simbólica*, Ed. Akal, Madrid, p. 75

sitúe al individuo en la posición de sujeto portador de un saber inconsciente. Un saber oculto, de la castración de la imago y de sí, para a partir de ahí comenzar a construir algo de valor.

El sujeto que sujeta el yo, es el sujeto del inconsciente. El cual tiene un saber que el yo hubo de rechazar saber.

*El individuo no es sujeto, no sabe, es objeto.*⁶⁶⁶

El abandono de Romola significa que definitivamente no hay lugar en el mundo para él, para su comprensión, fuera del agujero negro. Que ni su vida, ni su tremendo esfuerzo por sobrevivir, tienen un sentido. Que nadie sostuvo, en el origen, el prometeico gesto que hiciera posible su diferenciación, de modo que, en esa casa, no hay espacio para su intimidad, pues él, definitivamente, no es un sujeto. Nijinsky, habrá de estar para siempre, sujetado a ella.

Ella no me comprende. Ella me ama. Mi Rómushka me ama, pero no me comprende. Piensa que todo lo que digo es malo. Me critica.

Que su mujer deje de amarle, que la ambiciosa Romola le traicione, es el último abandono que Nijinsky podrá soportar.

*Escribo estas líneas llorando y pensando en mi mujer, que me ha abandonado, creyendo que soy un bárbaro de origen ruso.*⁶⁶⁷

Supone su muerte, que le encierren en la cárcel o en un manicomio, es lo mismo. Tras el abandono de Romola sólo queda esperar, en la casa, el encuentro con su final.

*Yo no tengo dinero y por eso temía que me encerraran en un manicomio. Óscar y otros parientes de la madre de mi mujer tienen acciones en un manicomio.*⁶⁶⁸

⁶⁶⁶ González requena, J. (2014) *La construcción de la subjetividad, entre el cuerpo y la cultura. Lecciones sobre la presencia*. Seminario impartido en la Maestría en Estudios Culturales. Pontificia Universidad Católica del Perú, 15-19/9/2014, ed. Gonzalezrequena.com

⁶⁶⁷ Nijinsky, op. Cit., p. 159

⁶⁶⁸ Nijinsky, op. cit., p. 213

- **El precipicio al que se acerca**

La progresiva invasión de lo femenino y la caída al precipicio.

Durante la estancia en la casa de Saint Moritz⁶⁶⁹ (Diciembre 1917- Marzo 1919) Nijinsky muestra los primeros signos de inestabilidad mental. Privado definitivamente del ballet, y encerrado en la casa que Romola busca con el fin de resguardarse junto a Nijinsky y su pequeña hija Kira, quedan a la espera de que acuda a la casa la madre de Romola junto a Óscar, su segundo marido. Nijinsky procura mantenerse ocupado en su aislamiento.

Sin ningún tipo de vinculación artística, encuentra como única salida su escritura, pero se encuentra completamente avasallado por la pulsión y por su mujer.

*La gente duerme. Yo no quiero ir a dormir, pues siento mucho.*⁶⁷⁰

Quiero que tú duermas duermas

Tú no quieres que tú duermas

Yo no duermo cuando tú duermes

Yo no duermo cuando tú duermes

Yo deseo tu bien

Tú no me me deseas mal

Yo deseo bien bien

Tú no quieres dormir siempre

Quiero decirte

Quiero decirte

*que tú duermes duermes duermes duermes duermes.*⁶⁷¹

⁶⁶⁹ Además del conflicto mundial, Rusia se encuentra en una situación convulsa por el estallido de la Revolución Soviética entre febrero y octubre de 1917, que supuso el derrocamiento del régimen zarista y la instauración de la República Socialista.

⁶⁷⁰ Nijinsky, op. cit., p. 21

⁶⁷¹ Nijinsky, op. cit., p. 142

Pasa largas horas encerrado en su gabinete de trabajo elaborando un imposible sistema de notación de la danza, dibujando obsesivamente, e ideando unas coreografías que, como decimos, se tornan siniestras. No duerme y planea su regreso a Rusia para fundar una escuela, teatro y laboratorio artístico. Pero sus días están contados.

Sin padre y sin ley se encuentra ante el amor de su mujer que se torna ambivalente y absorbente.

Ella no me comprende. Ella me ama. Mi Rómushka me ama, pero no me comprende. Piensa que todo lo que digo es malo. Me critica.

Se enfrenta masivamente a lo real: a la mujer, a la sexualidad y a la muerte. Dada su indiferenciación originaria se encuentra ante una escena peligrosa, en definitiva, ante la simbólica del agujero, del círculo obsesivamente representado en sus dibujos.

Las poesías que dedica a su mujer en la primera parte del *Diario*, demuestran el terrible avasallamiento que sufre Nijinsky. Su discurso y su deseo quedan completamente alienados en esa dialéctica dual propia de la alienante relación simbiótica. Está arrasado, confundido con ella. Nada le contiene. Yo, me, tú, tú, te, yo... El tercero edípico que hubiese sido su salvación, es delirado. El reconocimiento del tercero está fuera de toda inscripción simbólica. No habiendo solución de continuidad en la relación dual, Nijinsky, como bien refleja su poesía, queda totalmente confundido.

Yo contigo y tú conmigo.

Yo contigo y tú conmigo.

Nosotros somos vosotros y vosotros estáis en mí.

Yo quiero para ti para ti.

Tú quieres para mí tú eres Él.

Yo soy Él y tú estás en mí.

Nosotros somos vosotros. Ellos son Tú.

Tú tú tú tú tú tú tú.

Quiero decirte

Que tú quieres dormir dormir dormir

Yo no quiero dormir

*Tú no quieres dormir...*⁶⁷²

Ella no quiere o no puede comprender, Nijinsky no puede dormir - no puede soñar - sólo le queda el producto de su delirio como potencial e imposible fuente de comprensión hacia sí.

Dios quiere que comprenda y por eso me ordena escribir. Escribo todo lo que pienso. Pienso todo lo que siento.

Pero Nijinsky está despojado de todo, en su soledad es incapaz de anclar sus objetos a algo. No hay deseo, sólo pulsión, correr hacia adelante – *paseos* - o volver con ella, que en su caso, es lo mismo: fragmentación, disociación, con-fusión. Surge entonces el delirio, delira que se acerca al precipicio, que encarna su mujer.

*Le hablé en secreto de mis planes y ella se lo contó a Frenkel, pensando que me hacía un bien. Mi mujer no comprende mi objetivo, pues no se lo he revelado. No quiero revelárselo.*⁶⁷³

Pero su mujer, Romola, se torna persecutoria, cada vez más desconfiada e invasiva de su intimidad, de los secretos contenidos que intenta articular, contra todo pesar, en su *cuadernos*.

*No puedo escribir, me molesta mi mujer. No hace más que pensar en mis cosas.*⁶⁷⁴

Me ha preguntado qué es lo que estoy escribiendo. He cerrado el cuaderno delante de ella, pues tiene ganas de leer lo que escribo.⁶⁷⁵

Si su mujer no duerme será avasallado. Un yo débil, debilitándose aún más por las circunstancias, sabe que su identidad está en peligro, no hay distancia en lo imaginario, su yo está confundiéndose con la de los otros, y si Romola le invade, si no le respeta, si no cree en él, fácilmente lo destruirá.

⁶⁷² Nijinsky, op. cit., p. 140

⁶⁷³ Nijinsky, op. cit., p. 67

⁶⁷⁴ Nijinsky, op. cit., p. 10

⁶⁷⁵ Nijinsky, op. cit., p. 15

*Tiene miedo por mí y por eso no quiere que escriba. Yo quiero escribir, pues me gusta escribir. Hoy quiero escribir mucho rato, pues me apetece contar muchas cosas. Quiero seguir escribiendo, pero quiero que mi mujer duerma.*⁶⁷⁶

Por eso Nijinsky guarda y esconde sus escritos como si de un valioso tesoro se tratase, porque lo es.

*Le pegaré un tiro a la persona que toque mis cuadernos.*⁶⁷⁷

*No puedo seguir confiando en mi mujer, pues he sentido que quiere entregar estos cuadernos al doctor Frenkel⁶⁷⁸ para que los examine. Le he dicho que nadie tiene derecho a tocar mis cuadernos. No quiero que los vean. Los he escondido, y este cuaderno lo llevaré conmigo. Esconderé todos mis cuadernos, pues a la gente no le gusta la verdad. Temo a la gente, pues pienso que me liquidarán.*⁶⁷⁹

Como decimos, el precipicio al que presiente Nijinsky que se acerca en su delirio tiene que ver con sus recuerdos de infancia, con una vivencia que no ha sido reprimida ni, por lo tanto, simbolizada. Ahora, casado y sin su privilegiado medio de expresión, la danza, Nijinsky solo puede escribir para poner una distancia imposible con la experiencia pulsional.

Los manuscritos representan un intento imposible de fundarse a sí mismo en lo más íntimo, un esfuerzo necesario.

*Tengo miedo de que me lleven a un manicomio y pierda todo mi trabajo. He escondido los cuadernos detrás de un armario. Aprecio demasiado mis cuadernos como para perderlos. He escrito cosas necesarias.*⁶⁸⁰

*Escondí todos mis manuscritos en la parte inferior del piano. Sabía que nadie iba a comprender mis manuscritos, pero pensaba que el doctor Frenkel enviaría a gente para que cogiera los manuscritos por un tiempo a fin de traducirlos. Yo no quería enseñar mis manuscritos, pues estaba seguro de que el doctor Frenkel no los iba a comprender y me tomaría por un loco. Temía a mi mujer y por eso escondí los cuadernos.*⁶⁸¹

⁶⁷⁶ Nijinsky, op. cit., p.15

⁶⁷⁷ Nijinsky, op. cit., p. 72

⁶⁷⁸ H.C. Frenkel, médico que trató a Nijinsky durante su estancia en Saint-Moritz.

⁶⁷⁹ Nijinsky, op. cit., p. 73

⁶⁸⁰ Nijinsky, op. cit., p. 74

⁶⁸¹ Nijinsky, op. cit., p. 212

Por eso Nijinsky escribe y a la vez desea ocultarlo en el lugar más seguro, para *ser* algo valioso, para tener algo que no sea mercadeable, vendible, usado y desechado, como su cuerpo, como su persona.

Nijinsky nunca llegó a enseñar su *Diario* a Rómola.

*Mi mujer quiere mirar, pero yo no le dejo, pues oculto mi escrito con la mano. Mi mujer continúa llorando en su alma. No le temo al llanto de mi mujer. La amo, pero no puedo dejar de escribir. Lo que escribo es demasiado importante para hacer caso a las lágrimas de mi mujer. Mi mujer teme que escriba cosas prohibidas.*⁶⁸²

*Mi mujer llora, pues piensa que si lo hace voy a parar. Pararé de escribir si Dios lo quiere*⁶⁸³.

Ella, fiel a su goce inconsciente y desmedido de poseerlo, venderá el *Diario* de su esposo.

*Piensa que estos manuscritos le proporcionarán dinero.*⁶⁸⁴

Años después, estando Nijinsky ingresado en un sanatorio en Suiza, su esposa encontró el *Diario*, escondido en un viejo baúl. Rómola lo publicó en inglés, en una versión abreviada y expurgada –castrada, como no podía ser de otra manera- del *Diario*.

Ese viejo baúl, metáfora de su inconsciente, estuvo abocado a no ser cerrado, hubo de hacerse público, expuesto, comercializado. En la psicosis no existe ningún terreno secreto, y mucho menos sagrado. Su *Diario*, y por extensión su privacidad y su propio ser, ha sido vendido, violado. La intimidad de Nijinsky fue algo con valor mercadeable.

- Paternidad sin ley

Destruida la trama del relato simbólico ¿cómo podría Nijinsky ocupar el lugar del padre?

Siendo interpelado como padre, comienza un intento desesperado y delirante de reconstrucción simbólica que termina, fatalmente con su total desestructuración.

⁶⁸² Nijinsky, op. cit., p. 98

⁶⁸³ Nijinsky, op. cit., p. 99

⁶⁸⁴ Nijinsky, op. cit., p. 110

*El individuo psicótico es aquel que se rompe cuando recibe cierta interpelación simbólica para la que no tiene respuesta.*⁶⁸⁵

Nijinsky, además de enfrentarse a la mujer, se ha convertido en padre, en padre de familia.

Es el eje, el hombre, el sostén central de una familia y lo sabe, pero no puede realizar esta tarea a la que es convocado. La verdad inconsciente, que es la que se va imponiendo dado que no existe diferenciación, freno ni prohibición, es que Nijinsky, como en el papel de *Petrushka*, más que sostén es marioneta. Este, el de padre, es el trabajo que verdaderamente le fatiga, le supera. Proteger a su mujer y a su hija, apartar cual acto heroico a su mujer de su madre, es imposible para él. Y menos aún separar a su propia hija de su mujer. No hay donación simbólica posible, no puede dar lo que no le ha sido dado.

La dimensión inconsciente es fundada únicamente como resultado de una acción simbólica, y esa acción se fundamenta básicamente en la donación de un relato que hace posible el padre. La *Primera escena*, de ese relato simbólico, es fundada con una palabra –dada– que pone a fin a la originaria identificación con la madre y, en la misma medida, hace posible al sujeto iniciar la construcción de su propia subjetividad.

¿Cómo Nijinsky podría ocupar ese lugar paterno, es decir, infligir una represión que le permita a su pequeña hija separarse de la imago y sostener ahí una palabra, una promesa que la funde como sujeto de deseo?

*El psicótico carece de inconsciente, la pulsión que lo habita no ha conocido la represión originaria que hubiera podido conformarla como deseo.*⁶⁸⁶

Ahí, en ese umbral donde todas las sujeciones fallan, es precisamente donde la angustia y la pulsión se disparan. En esos puntos de goce es donde brota la locura.

Me he dado cuenta de que Kira no quiere verme, pues hoy le he dicho que ella estaba practicando el onanismo. Lo ha sentido cuando la he mirado. Su madre, mi mujer, también lo ha sentido. Su madre pensó que yo estaba acusando injustamente a la niña, y por eso me dijo algo en defensa de Kira. Respondí con brusquedad a su observación y le volví a mostrar a Kira que la comprendía. Comencé a tocarme el dedo y después hice

⁶⁸⁵ González requena, J. (2014) *La construcción de la subjetividad, entre el cuerpo y la cultura. Lecciones sobre la presencia*. Seminario impartido en la Maestría en Estudios Culturales. Pontificia Universidad Católica del Perú, 15-19/9/2014, ed. Gonzalezrequena.com

⁶⁸⁶ González Requena, J (2008), *El club de la lucha. Apoteosis del psicópata*. Caja España.

*el movimiento que hacía Kira al practicar el onanismo. Después las dejé a las dos en la habitación. Me fui a lavar, pues Dios me dijo que era la hora de lavarse. Me quedé solo en la habitación, pero sentí mi error. Sentí dolor en mi alma.*⁶⁸⁷

Ahí, donde se sitúa el origen del inconsciente y la causa de la psicosis, está la locura de Nijinsky y, en el umbral de la misma, sus manuscritos.

En ese centro, núcleo de la escena primaria, está Dios. Dios está allí donde él falla. Donde él no es, donde no se sujeta. Ante el vacío emerge la pulsión y el delirio.

Y él fue lanzado al vacío, o lo que es lo mismo, lo vio y lo oyó todo. Por eso, la dinámica pulsional le empuja a repetir lo que sufrió en pasivo. La ausencia del padre tiene una función esencial en toda psicosis, pues el sujeto sólo se hace posible por la prohibición del incesto.

*Mi niña lo ve y lo oye todo*⁶⁸⁸

Si no hay padre simbólico no hay sujeto, y si no hay sujeto no hay padre simbólico posible, perpetuándose así un relato roto, siniestro.

*Freud señala que en el delirio psicótico aparece de manera consciente lo que debería encontrarse oculto en el inconsciente, misma fórmula que utiliza para abordar lo siniestro.*⁶⁸⁹

La invasión que él mismo ha sufrido de su intimidad, se repite inequívocamente con su pequeña hija. No ha quedado lugar para nada suyo, nada secreto y mucho menos sagrado, su intimidad ha sido avasallada. Al no haberse realizado la función represora edípica, no ha habido simbolización posible que haga posible la transformación energética de la excitación pulsional. Su descarga es primaria, sin articulación ni elaboración posible. Pulsional y sintomática.

*El doctor Frenkel me ha dicho que no le haga nada malo a Kira, pues un niño no olvida lo que hacen su padre o su madre.*⁶⁹⁰

Nijinsky recuerda este consejo médico de su Doctor justamente a continuación del traumático recuerdo de su padre en el que Nijinsky es echado al río sin saber nadar. A

⁶⁸⁷ Nijinsky, op. cit., p. 116

⁶⁸⁸ Nijinsky, op. cit., p. 161

⁶⁸⁹ González Requena, J (2011), *Escenas fantasmáticas. Un diálogo secreto entre Alfred Hitchcock y Luis Buñuel*, Centro José Guerrero, Granada, ISBN: 978-84-7807-507-2, p. 354

⁶⁹⁰ Nijinsky, op. cit., p. 109

partir de esa escena primaria, en la que es lanzado a las aguas sin freno ni protección, a partir de ahí, cualquier tarea humana se torna, lógicamente, imposible. Tan bestial como destructora.

*Me comeré a todos los que estén a mi alcance. No me detendré ante nada. Haré el amor con la madre de mi mujer y con mi hija. Lloraré, pero haré todo lo que Dios me ordene (...) seré su instrumento.*⁶⁹¹

- La muerte ha llegado. La madre de Romola.

Despojado de su práctica técnica el nerviosismo de Nijinsky va en aumento, se encuentra tan afligido como aburrido y, ante el temor de Romola por su marido, la madre acude a la casa para *ayudar* a su hija, y protegerla de Nijinsky.

Entonces, había de llegar algo aún mucho peor, mucho más difícil de integrar para Nijinsky, algo que le acercaba aún más a ese punto de ignición - no reprimido en la psicosis - que se encuentra en el centro mismo de la escena primaria. Nijinsky debía afrontar una insaciabilidad más originaria que la de su mujer; la de *la madre* de su mujer, que le acercaría aún más al precipicio de su alienación originaria.

La madre de Romola, es un personaje a quién Nijinsky, en un principio, rehúsa llamar por su nombre.

No me gusta llamar por su nombre a la madre de mi mujer, pues siento que es una mujer mala. P. 214.

Su presencia encarna la figura de la omnipotencia que refleja, por lo tanto, la impotencia de Nijinsky.

*¿Dónde sino en las palabras puede el ser sustentar, sujetar, organizar su experiencia? Y de entre todas las palabras ¿acaso no es el nombre propio aquello en lo que pivota el núcleo de la identidad?*⁶⁹²

Es una figura del todo fantasmática, a quién termina por llamar al final del *Diario*, *la madre*, es un personaje cada vez más invasivo y amenazante en sus manuscritos, llega a serlo aún más que su propia mujer.

⁶⁹¹ Nijinsky, op. cit., p. 170-171

⁶⁹² González Requena, J (2008), *El club de la lucha. Apoteosis del psicópata*. Caja España, p. 24

*La madre está de mal humor, y mi mujer también.*⁶⁹³

La madre de Romola encarna para Nijinsky el poder de la omnipotencia de la imago primordial, esa primera imago que le paraliza debido a una identificación masiva, no resuleta en origen.

*Reconocí la voz de su madre y del marido de ésta. Comprendí que habían llegado. Yo esperaba lo que Dios me mandara hacer. No hacía nada, pero me sentía aburrido. En media hora comprendí más de lo que otros comprenden en toda su vida (...). Esperaba las órdenes de Dios. No sabía si tenía que levantarme o seguir tumbado.*⁶⁹⁴

Es una mujer que cobra la forma de una madre de doble vínculo, que encarna a la vez el poder de la imago y la ley, siendo ella, y no el padre, la que amenaza con la castración.

*Oía las amenazas de la madre de mi mujer. Yo lloraba en mi alma. Miraba la pared y veía el empapelado. Miraba la lámpara y veía el cristal. Miraba al infinito y veía el vacío.*⁶⁹⁵

Ese otro que encarna la tarea del padre, que resulta imprescindible para realizar el corte que hace posible su autonomía, está, sin embargo, sometido a ella. En su omnipotencia, la imago no deja espacio para un tercero.

*Emma era una mujer terrible, pues no dejaba vivir a Óscar. Óscar la amaba y la defendía siempre.*⁶⁹⁶

No es poco significativo el hecho de que el padre de Romola, Károly Pulzsky, director del Museo Nacional de Bellas Artes de Hungría y miembro del Parlamento húngaro, fuese detenido por apropiación de fondos públicos suicidándose en 1899. Su madre no tardó en casarse de nuevo con Oscar Párdány.

*Es una mujer mala. Es muy poco sensible. Es egoísta a más no poder. Se ama sólo a sí misma. Comprendo por qué su primer marido, el padre de mi mujer, se pegó un tiro.*⁶⁹⁷

Probablemente, Romola, también sin saber por qué, se ha casado con Nijinsky por su valor como objeto social altamente valorado, es decir, por conseguir el imposible amor de su madre.

⁶⁹³ Nijinsky, op. cit., p. 235

⁶⁹⁴ Nijinsky, op. cit., p. 184

⁶⁹⁵ Nijinsky, op. cit., p. 185

⁶⁹⁶ Nijinsky, op. cit., p. 196

⁶⁹⁷ Nijinsky, op. cit., p. 229

*Yo mismo pensé durante mucho tiempo que era una mujer buena, pero me di cuenta, por una simple casualidad, de que no quería a mi mujer. El primer día que nos conocimos ella quería agradarme y por eso me mostró viejas fotografías de mi mujer. Mi mujer comenzó a llorar, pues se sintió ofendida. Yo también me sentí ofendido y me fui. Desde entonces dejé de confiar en la madre de mi mujer. La odiaba, pero lo disimulaba.*⁶⁹⁸

Por una simple *casualidad* se dio cuenta que la madre no quería a la hija, localizando ahí ese desgarró esencial cuya experiencia sufrió en los tiempos del origen. Así él, también por casualidad, se dio cuenta de lo frágil que era la rama que le daba sustento. De cómo el padre puede abandonar a su propio hijo.

Recordemos que Nijinsky ya había sufrido una primera situación de aislamiento en casa de la madre de Romola en Budapest. Nijinsky, su mujer, y su recién nacida hija, Kira, visitan a la madre de Romola y estando de visita les sorprende el inicio de la I Guerra Mundial. Nijinsky queda bajo arresto domiciliario durante año y medio por ser considerado extranjero enemigo. Este primer aislamiento en *la casa de la madre*, resulta altamente estresante, y enloquecedor, para el bailarín.

*Sé que la gente dirá que yo no sé lo que es el miedo, pues no he estado en la guerra. Yo replicaré que estuve en la guerra, pues combatí a vida o muerte. Combatí no en una trinchera, sino en casa. Combatí con la madre de mi mujer cuando estuve internado en Hungría. Sé que muchos dirán que yo vivía bien, pues vivía en casa de la madre de mi mujer. Vivía bien. Tenía de todo. No pasaba hambre, pero sufría en mi alma. No me gustaba la madre de mi mujer. Me gustaba aislarme. Trabajaba en un sistema de notación de la danza, pues no tenía nada que hacer. Me aburría. Lloraba. Sabía que nadie me amaba.*⁶⁹⁹

En el refugio de Saint Moritz las crecientes dificultades, dado el empeoramiento de Nijinsky, hacen que la tensión y la distancia entre el matrimonio se acreciente. Romola tiene miedo de Nijinsky y los síntomas psicóticos se agravan en su aislamiento.

El progresivo distanciamiento emocional y la incomprensión de Romola hacia su marido, responde a la dramática secuencia de abandonos que, desde el origen, sufre Nijinsky en su desestructuración. Sólo le queda entregarse –de nuevo- absolutamente a ella –pedir perdón-, pues no hay donación, detrás de ella no hay nada, ni nadie, que sostenga su diferencia.

⁶⁹⁸ Nijinsky, op. cit., p. 231

⁶⁹⁹ Nijinsky, op. cit., p. 192

*Quiero decir que ella no me ama. Estoy entristecido. Me siento apesadumbrado. Sé que la gente se acostumbra a la tristeza y yo también me acostumbraré. Temo acostumbrarme a la tristeza, pues sé que es la muerte. Iré a pedir perdón, pues no quiero la muerte. Le pediré perdón, pero ella no me comprenderá, pues pensará que estoy equivocado. No temo estar equivocado, pero temo que ella pueda morir. Su razón se enfría. Me estoy helando. No puedo escribir. Tengo los dedos ateridos. No puedo escribir. Siento pena por mí mismo y por ella. Lloro. Estoy frío. No siento. Me estoy muriendo. No soy Dios. Soy una bestia.*⁷⁰⁰

Cuando el padre le abandona, aparece el maestro; cuando el maestro le abandona, aparece el príncipe; cuando el príncipe le abandona, aparece Diaghilev. Cuando Diaghilev le abandona aparece la figura todopoderosa de la madre: Romola y su madre tras ella... Es una cadena en la que el destino es el origen, lo que augura a Nijinsky el siniestro encuentro con la razón más fría, la de *La madre* de Romola.

A la espera de que acuda *la madre* de Romola a la casa, Nijinsky manifiesta de nuevo una actitud de total rendición e impotencia, de sacrificio, ante la inminente llegada de su suegra, dado el sufrimiento... de su mujer.

El doctor Frenkel percibió una lágrima y me dijo que no tenía que prometerle nada, pues yo le había dicho que haría todo lo posible para que mi mujer no estuviera nerviosa...

Nos recuerda esa misma connotación de sacrificio que Nijinsky nos describe cuando al salir de la Escuela Imperial de danza la única opción ante el invasivo sufrimiento de su madre consistió en entregarse al arrasador poder y goce de Diaghilev. Todo sacrificio era por ella, pues había que vivir.

*... Le dije que quería que su madre viniera cuanto antes, pues no quiero que mi mujer se asusté de mí y para eso quiero que Emma, la madre de mi mujer, viva con nosotros.*⁷⁰¹

Ahora, la única opción está en caer avasallado ante el despliegue de poder y la tiranía que presiente en *la madre* de Romola. Sabe que tiene que defenderse de ella con todas sus fuerzas, pues encarna el poder mismo del precipicio al que se acerca.

⁷⁰⁰ Nijinsky, op. cit., p. 183

⁷⁰¹ Nijinsky, op. cit., p. 62

*Me ponía de uñas contra ella cada día. Ella se ponía el doble. Yo me ponía el doble y ella el triple, y de ese modo estuvimos riñendo durante dieciocho meses, esos duros meses en que estuve internado.*⁷⁰²

El motivo de la escritura de su libro, la importancia de titular a su libro *Sentimiento*, probablemente tiene mucho que ver con la urgente necesidad de encontrar un significado a su loca experiencia para poderla articular y dotarla, desde su perspectiva y desde su escritura, de un sentido.

*Quiero que venga la madre de mi mujer, pues quiero analizarla a fin de prestarle ayuda. Yo no analizo a la gente para escribir después sobre ellos. Quiero escribir a fin de explicar a la gente los hábitos por los que muere el sentimiento. Quiero llamar a este libro Sentimiento.*⁷⁰³

Como ya nos advirtió González Requena, lo real es refractario a toda interpretación, efectivamente nos supera en inteligibilidad. Pero su cualidad superior no significa que no la sintamos, muy al contrario, lo real se siente, y mucho. De ahí la necesidad humana de simbolizar, con muy complejos, sublimes y cultos esfuerzos, los inevitables encuentros con lo real que habita fuera y dentro de nosotros mismos. El problema de la psicosis es que la irrupción de lo real es tal que nada tiene significado ni sentido, y el esfuerzo por articular un relato que atrape lo real con lo que es incesantemente confrontado el psicótico, es una tarea para genios... Hay genios artísticos que logran contener, al menos provisionalmente, el desmoronamiento psicótico a través de la creación artística, es decir, de la elaboración formal de su angustia... Algunos lo logran, otros no.

Lo que pertenece al ámbito de lo real es refractario a toda interpretación. No tiene significado ni sentido.

Pero no debe hacernos perder de vista este hecho esencial: que lo que no tiene sentido, se siente, de modo que es por eso, sentido.

*¿No se resume en ello el drama humano? Que lo que es sentido debe encontrar sentido para poder ser humanamente vivido?*⁷⁰⁴

Lo pulsional de su experiencia tiene mucho que ver con el abismo de la ambivalencia que le provoca la madre de su mujer. Una experiencia de muerte, de muerte de sentido.

⁷⁰² Nijinsky se refiere al arresto domiciliario en casa de su suegra. Nijinsky, op. cit., p. 231

⁷⁰³ Nijinsky, op. cit., p. 69

⁷⁰⁴ González Requena, J., "El punto de ignición", en *Sociocriticism*, vol. III-1 y 2, p. 20.

*Es una mujer muy lista, me recuerda a Diághilev. Es una actriz muy buena y por eso sabe actuar. Yo comprendo la interpretación, pues siento. Sé que me dirán que todos los artistas sienten, pues sin sentimiento no se puede actuar. A eso debo replicar que todos los artistas sienten, pero no todos sienten bien.*⁷⁰⁵

La muerte de la verdad.

*Ya en Budapest, cuando estuve internado, me di cuenta de que ella fingía en la vida real.*⁷⁰⁶

Para Nijinsky la muerte de la verdad es la muerte real, pues el núcleo de su identidad se encuentra localizado ahí mismo, en el engaño que ella encarna.

*El problema estriba en que ese vínculo es demasiado intenso para que el sujeto, por sí solo, pueda cortarlo ¿cómo podría si se halla del todo identificado con ella, si, literalmente, se ve y se localiza en ella, en la Imago Primordial sobre la que su propio yo se ha configurado, precisamente por identificación?*⁷⁰⁷

Tras la primera parte titulada *Vida*, Nijinsky da comienzo a la segunda parte del *Diario*. El inicio de su segundo libro *Muerte* coincide exactamente con la llegada de la madre de su mujer siendo, la que sigue, la primera frase del segundo cuaderno.

*La muerte ha llegado*⁷⁰⁸

La pesadumbre ante la motivación de titular su libro *Sentimiento*, hace que inicie una segunda parte que llama *Muerte*, estableciendo, en ese mismo momento, el nombre de *Vida* para la primera parte.

El libro, al que Nijinsky hubiese llamado *Sentimiento*, se quedó en ser el *Diario* de su caída en la psicosis, y en él, efectivamente, nos explica en modo delirante, la *Muerte*, es decir, los hábitos por los que *muere* el sentimiento.

*No escribo para pasar el rato. Quiero hacer comprender a la gente la vida y la muerte.*⁷⁰⁹

⁷⁰⁵ Nijinsky, op. cit., p. 228

⁷⁰⁶ Nijinsky, op. cit., p. 228

⁷⁰⁷ González Requena, J (2008), *El club de la lucha. Apoteosis del psicópata*. Caja España, p. 137

⁷⁰⁸ Nijinsky, op. cit., p. 167

⁷⁰⁹ Nijinsky, op. cit., p. 189

Después de relatar el quinto y último *paseo*, al final de la primera parte del *Diario*, Nijinsky anuncia la llegada de La madre.

*Pienso que la madre de mi mujer ha llegado.*⁷¹⁰

Nijinsky escribe 5 páginas más y da comienzo, entonces, a la segunda parte del libro, *Muerte*. Ya no hay más *paseos* en la segunda parte del libro, es decir, por no haber, ya no hay, ni siquiera, construcción delirante.

Hay un último intento, no obstante, por parte de Nijinsky de *salir a pasear*, pero no puede, no le dejan. Se encuentra completamente avasallado.

Quiero ir a pasear (...) si no reparan en mí. Todos pensarán que estoy trabajando, y yo me iré a la calle por la puerta de servicio. Subiré alto y miraré hacia abajo, pues quiero sentir la altura. Me voy.

*Salí a la calle por la puerta de servicio y sentí frío. Sabía que todos estaban sentados en el comedor y por eso pasé por delante sin hacer ruido. Sé que la gente no tiene nada que hacer y por eso impide vivir a los demás.*⁷¹¹

Definitivamente no sale, y escribe: El relato es el modo de salir de la madre-casa originaria, de ahí la insistente metáfora espacial.

*Quería contar una historia, pero no he podido, pues Dios ha querido que la contara mi mujer.*⁷¹²

Ya no hay más construcción delirante, los *paseos* son fatalmente sustituidos por la llegada de *la madre* y la planificación de un viaje a Zúrich, del que nunca volverá. La historia, a partir de aquí la escribe, efectivamente, su mujer. Unos años más tarde, ella venderá una versión expurgada del *Diario* mientras él estaba ingresado en un manicomio. Ella se hace con su relato.

*Me voy a Zúrich. No quiero hacer nada para irme. Todos están inquietos*⁷¹³

La muerte ha llegado inesperadamente, pues yo la quería

⁷¹⁰ Nijinsky, op. cit., p. 157

⁷¹¹ Nijinsky, op. cit., p. 214, 215

⁷¹² Nijinsky, op. cit., p. 215

⁷¹³ Nijinsky, op. cit., p. 233

De nuevo lo inesperado y lo casual le informan de la ausencia de sentido, de que su subjetividad, en definitiva, no está inscrita en el devenir de los hechos que le suceden. No hay intercambio, tan sólo sumisión al otro. En estas adversas circunstancias, el conflicto entre una lucha delirante por imponer la separación, y su total rendición y entrega, es inevitable.

Me he dicho a mí mismo que no quiero seguir viviendo. He vivido poco. He vivido sólo seis meses. Me han dicho que estoy loco. Yo pensaba que estaba vivo. No me dejaban en paz

He decidido escribir sobre la muerte

*Quiero comprender a la madre de mi mujer y su marido. Los conozco bien, pero quiero comprobarlo. Escribo bajo la impresión de lo que he vivido, no estoy inventando nada. Estoy sentado tras la mesa vacía.*⁷¹⁴

- Similitudes entre la madre de Rómola y su propia madre.

En las descripciones que Nijinsky hace sobre todo lo relativo a lo alimentario, existe una cierta proximidad asociativa – narrativa - entre el egoísmo que advierte en su suegra, y los recuerdos de su madre. Como sabemos, la alimentación pertenece a la función maternal por excelencia, y la comida, como lo real que atraviesa el cuerpo, es ofrecido por la madre en el origen.

Nijinsky asocia y confunde el recuerdo de las dificultades de su madre para alimentarle de niño con la descripción de cómo comía en casa de la madre de su mujer, confundiéndose en una misma situación, en la que él tiene hambre y no le es dado alimento. La comida, en ambos casos, escasea.

*Mi madre alquilaba habitaciones y de ese modo podíamos alimentarnos. Yo comía mucho, pues siempre tenía hambre. No comprendía que había que comer poco. Comía como un adulto, aunque tenía doce años. Vivía en la casa de mi mujer y comía mucho. No comprendía el valor de la comida y por eso me hartaba. La comida costaba muy cara, pues había guerra.*⁷¹⁵

⁷¹⁴ Nijinsky, op. cit., p. 167

⁷¹⁵ Nijinsky, op. cit., p. 192

Del mismo modo, Nijinsky describe las dificultades – económicas - de la madre de su mujer para alimentarle, aun siendo una mujer rica y existiendo un vínculo familiar entre ellos.

*Soy pobre. Soy un indigente. No tengo techo ni comida, pues no tengo nada. La madre de mi mujer tiene una casa de tres plantas con columnas de mármol.*⁷¹⁶

No hay donación de alimento como si de un hijo se tratase, solo demanda y posesión de todo su dinero y de todo él, cual objeto.

*Yo sentía que la madre de mi mujer debía darme la comida sin pagar, pues yo era su pariente.*⁷¹⁷

Como no podía ser de otro modo, y respondiendo a esa misma dinámica astringente en la donación del alimento, en la misma medida, en que no le es dado, sus excrementos no salen.

*Mi excremento no salía. Yo sufría, pues tenía dolor en el ano.*⁷¹⁸

*El cuerpo devuelve en forma de defecación lo que precisamente ha sido introducido como alimento.*⁷¹⁹

Nijinsky no puede vivir su cuerpo como algo humanizado, no ha sido introducido en la trama simbólica que configura el deseo humano. No ha recibido nada de esa índole.

*(El psicótico) No pudo entrar en el circuito de la donación interhumana, ningún valor le fue reconocido al valor más elemental del cuerpo*⁷²⁰, *quedando reducido a ese estado primitivo, fragmentado de la simple mierda.*⁷²¹

La madre es ese ser que da el primer alimento, y entre sus primitivas funciones está la de favorecer la separación, por la vía de la simbolización, de lo que el cuerpo devuelve como resto, como residuo, para que el hijo no quede apegado al mismo, a lo real que lo habita.

⁷¹⁶ Nijinsky, op. cit., p. 232

⁷¹⁷ Nijinsky, op. cit., p. 192

⁷¹⁸ Nijinsky, op. cit., p. 209

⁷¹⁹ González requena, J. (2014) *La construcción de la subjetividad, entre el cuerpo y la cultura. Lecciones sobre la presencia*. Seminario impartido en la Maestría en Estudios Culturales. Pontificia Universidad Católica del Perú, 15-19/9/2014, ed. Gonzalezrequena.com

⁷²⁰ El tiempo en que se instauró esa innombrabilidad, la madre no estaba. González Requena está refiriéndose a la fase sádico-anal de Freud, o esquizoparanoide de MK

⁷²¹ González Requena, op. cit.

*Es necesario que se reciba y se de el valor justo a esa primera producción. Que pueda ser constituido en objeto de intercambio. Que pueda vivir con cierta separación de su cuerpo, como algo que entra en cierta producción simbolizada, lo que su cuerpo produce, para que no se quede eternamente pegado a su cuerpo como algo que lo atrapa y le impide ser un yo separado, desligado, de la materia bruta que lo rodea.*⁷²²

Nijinsky está invadido por esas sensaciones, la experiencia misma de lo real que lo atenaza.

*Apreté y el excremento salió. Lloré. Sentía dolor, pero estaba feliz. Después de acabar todas estas operaciones, me limpié y sentí dolor en el culo. Me di cuenta de que un trozo de intestino se había salido fuera y me asusté. Comencé a meter ese intestino en el culo, pues pensaba que sería absorbido, pero no fue así. Lloré.*⁷²³

La madre psicotizante es una potencia cuya queja y demanda no tienen límite. Tiene poco o no tiene nada de lo que envidia y, en su lugar, toma al hijo como objeto, siendo el deseo de éste absolutamente obviado, ignorado.

*Su madre la ama porque es mi mujer. La madre de Romushka es una mujer horrible. Yo la amo, pero sé que si se entera de que no tengo dinero, me rechazará.*⁷²⁴

Si no hay dinero, no hay un valor de cambio, Nijinsky no vale nada, no hay nada más en él que merezca la pena. La madre no ama verdaderamente, no reconoce nada más allá del objeto, rechazando, por lo tanto, al hombre y al hijo.

Ella no me comprendía. Pensaba que yo era una persona pobre y por eso temía que yo le costara dinero. Le gustaba el dinero, pero no conocía su valor. Yo comprendía el valor del dinero, y por eso actuaba como si el dinero no fuera una cosa importante. Yo sabía lo que era el dinero cuando era sólo un niño. Mi madre me daba cincuenta kopeks a la semana para golosinas, pues ganaba dinero alquilando habitaciones.

Nijinsky-es-para-su-madre una carga, un gasto, una pesada materia. Esta será posiblemente la fantasía de Nijinsky en la que funda su vivencia de lo real. Si no tienes dinero no vales nada, sólo eres un pesado gasto, una boca que engulle. Justo aquí emerge el producto delirante, en el lugar que ocupó, mientras fue posible, la producción artística, la transformación del dolor en algo que pudo transmitir.

⁷²² González Requena, op. cit.

⁷²³ Nijinsky, op. cit., p. 210

⁷²⁴ Nijinsky, op. cit., p. 99

*Temía por mi madre, pues sabía lo difícil que le resultaba conseguir dinero. Mi madre me llevó a casa y me azotó con unas varas.*⁷²⁵

No consigue independizarse de su madre, su madre sufre por el dinero y él tiene que cubrirla. Sufre por ella.

*Me propusieron dar clases de bailes de salón, pues yo ya tenía fama en Rusia. Tenía dieciséis años. Me puse a dar clases y le daba el dinero a mi madre. Mi madre me compadeció, pero sintió un gran amor hacia mí. Yo también sentí un gran amor hacia mi madre y decidí que la iba a ayudar económicamente.*⁷²⁶

Conocía a su suegra tan bien como conocía el sufrimiento de su mujer y el de su madre. Todas sufrían por el dinero.

*Mi madre sufría a causa del dinero.*⁷²⁷

*Mi mujer y Emma, la madre de mi mujer, y Óscar sienten sueño. Se han dado cuenta de que he comido mucho, y por eso saben que no soy tacaño. Les he dado todo lo que tengo.*⁷²⁸

*Mi mujer quiere dinero, pues le teme a la vida. Yo no le temo, pero no tengo derecho a dejar a mi mujer sin recursos.*⁷²⁹

La insatisfacción de la madre desemboca en una actitud maníacodepresiva que sólo puede mostrar una perturbadora ambivalencia de amor y odio hacia Nijinsky que resulta enloquecedora. Probablemente la madre se enfada con Nijinsky desproporcionadamente porque ve en él al padre.

*La vivencia del psicótico: sentirse aplastado, locamente escindido por ese desdoblamiento de la figura materna en una cara maníaca y en otra depresiva.*⁷³⁰

*Amaba a mi madre y por eso me resultaba agradable que todos lo supieran. Les conté cómo me pegó. Los niños se asustaron y dejaron de reírse*⁷³¹.

⁷²⁵ Nijinsky, op. cit., p. 133

⁷²⁶ Nijinsky, op. cit., p. 135

⁷²⁷ Nijinsky, op. cit., p. 128

⁷²⁸ Nijinsky, op. cit., p. 205

⁷²⁹ Nijinsky, op. cit., p. 191

⁷³⁰ González Requena, op. cit.

⁷³¹ Nijinsky, op. cit., p. 133

No por nada las últimas palabras de sus manuscritos van dirigidas a *la madre* de su mujer. A una madre que no es lo suficientemente buena.

Quiero que antes de morir reconozca su culpa ante los demás y se disculpe. No quiero disculpas públicas, pero quiero que lo sienta. Quiero que lamente toda su vida pasada.
732

*La madre de mi mujer es horrible. No me gusta. Quiero que Dios la borre de la faz de la tierra. Sé que me responderán que soy una mala persona, pues le pido a Dios «borradla de la faz de la tierra». Yo responderé que amo a todos y deseo amor para esta mujer, y por eso le pido a Dios que mate en ella todos los malos sentimientos, y con ello toda su vida anterior acabará. Eso es lo que llamo «borrarla de la faz de la tierra».*⁷³³

Nijinsky se vuelve loco intentando interponer palabras ante la invasión de la madre. Es una demanda narcisista, que arrasa y destruye todo lo que apunta a la diferencia. Es una mujer imposible de satisfacer, que quería, como lo afamada actriz que era, todas las miradas para ella.

*A la madre de mi mujer no le gustaba que su marido mirara a las criadas y por eso, cuando él las miraba, ella las abofeteaba... Todo eran imaginaciones de la caprichosa Emma.*⁷³⁴

Las últimas palabras del *Diario* están dirigidas a ella, a la madre de Rómola.

*Una diosa que, en el esplendor de su narcisismo, no atiende a nadie que no sea ella misma. Madre fría, esencialmente inaccesible. La casa fría y vacía y el alimento más frío: todo el fantasma materno está ahí.*⁷³⁵

Aún en el último párrafo de su *Diario*, Nijinsky evita dañar a *la madre*, no quiere excitar su envidia dándole motivos para pensar le quiere más a *él* que a *ella*. Sabe que su venganza es brutal: después de todo, está inscrito en ella.

Es mucho más fácil rebelarse contra el padre. El padre es fuerte y se tiene menos miedo de hacerle daño. A la madre se la percibe débil, y se teme hacerle daño al rebelarse contra ella. Y sucede entonces que esa debilidad se convierte en la fuerza más

⁷³² Nijinsky, op. cit., p. 231

⁷³³ Nijinsky, op. cit., p. 232

⁷³⁴ Nijinsky, op. cit., p. 196

⁷³⁵ González Requena, J., “La imago primordial”, *Psycho y la Psicosis II*, Norman, Seminario Psicoanálisis y Análisis Textual 2012/2013, UCM, de esta publicación: gonzalezrequena.com, 2013.

inmanejable. Pero ¿es realmente débil? ¿o es débil el hijo que teme herirse si la hiere, dado que en ella reside su yo? ⁷³⁶

Estas son las últimas palabras que Nijinsky consigue escribir en su *Diario*.

Dios quiere mostrarle a la gente que yo soy igual que ellos.

Iré ahora

Espero

No quiero

Voy a hablar con la madre de mi mujer, pues no quiero que piense que quiero más a Óscar que a ella. Estoy poniendo a prueba sus sentimientos. Todavía no ha muerto, pues es envidiosa. ⁷³⁷

Esa madre a quien teme no ha muerto simbólicamente, su omnipotencia no ha sido castrada en esa misma dimensión faltante.

Nijinsky interrumpe su *Diario* el día 4 de marzo, un día antes de su salida a Zurich. El doctor Frenkel envía un informe a Bleuler y éste le cita el 10 de marzo de 1919 en el manicomio del estado. Fue diagnosticado por Bleuler de confusión mental de carácter esquizofrénico con una ligera excitación maníaca.

Tras la entrevista con Nijinsky, Bleuler no considera oportuna la hospitalización, y aconseja al matrimonio volver a casa, preservar un ambiente de tranquilidad, y no tener más hijos.

Dedíquenle ustedes los mejores cuidados físicos, dentro de una atmósfera tranquila, bajo la vigilancia de un psiquiatra, déjenle hilvanar sus sueños. ⁷³⁸

El día en que el Profesor Bleuler estableció su diagnóstico, la madre de Romola y su marido llegaron a Zúrich. La madre de Romola tuvo, en aquel delicado momento, una actuación perversa y precipitante, haciéndose, como no podía ser de otro modo, con el control de lo que allí estaba sucediendo.

Mientras Nijinsky permanecía en el hotel, la madre de Romola se lleva a su hija de paseo para evitar que se interponga en su decisión: Finge un intento de suicidio de

⁷³⁶ González Requena, op. cit.

⁷³⁷ Nijinsky, op. cit., p. 247

⁷³⁸ Romola, op. cit., p. 423

Nijinsky y contrata los servicios de una ambulancia para que se lo lleven al manicomio. Una vez hecha la llamada se lleva a Romola de paseo y Romola, claro está, se va con ella.

Mi madre me llevó de paseo y, durante nuestra ausencia, mientras Vaslav, acostado aún, aguardaba su desayuno, llegó un coche ambulancia oficial, solicitado por mis padres. Presos del pánico, el hotel Baur d'en Ville fue rodeado por los bomberos para impedir que Vaslav saltara por la ventana.

Los enfermeros llamaron a la puerta. Vaslav, creyendo que era el mozo, abrió y fue inmediatamente aprehendido. Querían llevárselo en pijama. Vaslav, según me dijo después el director, preguntó:

Pero ¿qué he hecho? ¿qué quieren ustedes de mí? ¿dónde está mi mujer?

Insistieron para llevárselo y el director, al verle tan sosegado, rogó a los enfermeros que le soltasen. Vaslav le dio las gracias y dijo:

Les ruego que me dejen vestirme y me iré con ustedes.

Al medio día cuando regresé hallé vacía su habitación. Bleuler me ayudó a encontrarle. Se hallaba en el manicomio del estado entre otros treinta enfermos. Vaslav, a causa de la impresión, había sufrido ya su primer ataque.⁷³⁹

El Profesor Bleuler lamentó profundamente aquel desdichado incidente que precipitó el curso de su dolencia, pues, en otras circunstancias, hubiese podido estacionarse.

Nijinsky fue ingresado cerca de Kreuzlingen, en el sanatorio psiquiátrico Bellevue, permaneciendo durante tres meses sumido en una crisis catatónica.

El espíritu de Nijinsky zozobró en la oscuridad y él se retiró del mundo... Permanece en absoluto silencio durante días, semanas, meses...⁷⁴⁰

⁷³⁹ Romola, op. cit., p. 423

⁷⁴⁰ Romola, op. cit., p. 421

- **El punto de quiebra o el núcleo del delirio.**

Como decíamos al principio de nuestro análisis, el punto de ignición es, en el caso de la psicosis, el punto de quiebra del sujeto y del relato que el mismo sostiene. Supone el fracaso de la construcción simbólica y de la producción artística.

*Sé que muchos dirán: «¿De qué habla Nijinsky? No hace más que decir que Dios le manda hacer esto o lo otro, pero él no hace nada por sí mismo.»*⁷⁴¹

La quiebra del relato, o mito originario, pone en relación, según nuestras hipótesis, la fragilidad del genio con su creatividad e innovación artísticas. Nijinsky termina, por su cercanía, absorbido y aniquilado por lo real, es decir, por aquello que, simbolizado, hace arte y que, el artista, consigue incorporar en su texto.

*Comprendí la vida a los ventidós años. Compuse ese ballet solo.*⁷⁴²

Lo que hay en torno a ese centro de ignición es la escena primaria, que contiene en su interior lo indecible mismo. Es decir, lo que configura ese núcleo ígneo de la escena, es una palabra sentida, una palabra simbólica, comprometida con la verdad del sujeto, que nombra y a la vez reprime la escena originaria.

*Miguel Ángel también habló de ello en la bóveda de la Capilla Sixtina: el cuerpo del hombre, su dedo, tocando, en la ignición absoluta, en el caos originario, el verbo, es decir, el significante encarnado en un acto prometeico de enunciación, crea el mundo humano: opone, separa, nombra.*⁷⁴³

Pero lo que hay en la psicosis, sin embargo, es la terrible experiencia de encuentro con el abismo, de encuentro con el vacío, precisamente ahí donde estalla toda la dramática intensidad de su singularidad.

Ese centro nuclear de la escena está abierto en la psicosis, sin un símbolo que, nombrando, ponga freno, límite y dirección, a la experiencia de la pasión.

Es posible, por eso, dar, de la psicosis, una definición en extremo sencilla: sería, en lo esencial, el resultado de la ausencia de esa construcción simbólica que es el inconsciente. Porque (...) ha faltado en él -todo acceso a una palabra simbólica- esa

⁷⁴¹ Nijinsky, op. cit., p. 194

⁷⁴² Nijinsky, op. cit., p. 226

⁷⁴³ González, Requena, J. (2000) "En torno a lo indecible, un orden simbólico", vol III, parte 3, cap. 3, *El ser de las imágenes. De la teoría al análisis de la imagen*, Memoria de Cátedra, UCM, Madrid. Edición: gonzalezrequena.com, 2013

*palabra que no se agota en un signo objetivado porque ha sido vivida como encarnada, enunciada y dada, capaz, a la vez, de prohibir y de fundar el universo humano del deseo.*⁷⁴⁴

En lugar de una cicatriz, lo que hay tras la descoyuntada escena originaria, por desimbolizada, es el encuentro con el vacío, con lo real.

En el necesario proceso de simbolización, de cicatrización si se quiere, de ese origen en el que Nijinsky ha buscado su identidad/una sujeción, no ha emergido un yo sujeto a una cicatriz, a una palabra, a un símbolo. Más bien hay una herida abierta, cuyo intento desesperado de sutura, de simbolización, por parte de Nijinsky, ha fracasado.

En torno a lo indecible, Nijinsky se encuentra con el precipicio circular, abismal, donde no hay nadie, donde está él solo ante la experiencia de lo real. Él es el ojo que le mira. No hay nadie ahí que le mire para sostenerse, nadie que le done una mirada que le permita constituirse, que le permita así mismo diferenciarse de la mirada del otro y poderse integrar en una red humana de intercambio afectivo y... cultural.

*Construiré un teatro circular. Sé lo que es el ojo. El ojo es el teatro. El cerebro es el público. Yo soy el ojo en el cerebro. Me gusta mirarme en el espejo y ver un ojo en mi frente. A menudo dibujo un ojo. Yo soy un ojo de Dios.*⁷⁴⁵

El origen del sujeto está amarrado a cierta prohibición paterna que en el caso que nos ocupa, ha fallado.

Dios me obligó a ir en dirección al precipicio

Nijinsky, probablemente, vivió la Escena primordial así:

Mi madre asfixia a mi padre quien, para no ser asfixiado, me entrega a ella.

Lo que probablemente puede querer decir algo así de inasimilable:

«Mi padre me hundió en la psicosis, en el agujero de la madre, donde él no está, donde él no puso un significante, me puso a mí de niño y me mató con seis años, cuando sólo podía obedecerle como si de un Dios se tratase. Así, ahora, obedezco a Dios delirado.»

Su padre le dejó y huyó en el momento decisivo. Le abandonó ante la desgarradora experiencia de lo real.

⁷⁴⁴ González Requena, J (2008), *El club de la lucha. Apoteosis del psicópata*. Caja España, p. 55

⁷⁴⁵ Nijinsky, op. cit., p. 63

Experimenté el miedo a la muerte en el precipicio, mi padre me echó al agua, yo caí y me fui al fondo.

Cuando Nijinsky se casa y se convierte en padre, es llamado a reconstruir su subjetividad, entonces, Nijinsky escribe el *Diario*, un libro sobre su vida.

En este proceso de desestructuración surge el delirio, lo que él llama *los paseos*, como un intento desesperado de organización, de recomponer su mundo que se resquebraja, a modo de relato...

*Dios quiere que escriba mi vida. La considera buena. He dicho buena, pero pensaba otra cosa. Me temo que mi vida no es buena, pero siento que mi vida es buena. Yo amo a todos pero a mi no me aman. Continuaré escribiendo mañana, pues Dios quiere que descanse.*⁷⁴⁶

Su relato, como él, se resquebraja, y la paternidad –en los confines de su experiencia- le convoca ante un relato que no puede ni sostener ni construir.

*He oído la voz de mi pequeña Kira. Ella me ama, pues se ha echado a llorar cuando le he dicho que me iba para siempre. Me ha sentido y se ha echado a llorar. He ido al retrete y he visto que estaba sucio.*⁷⁴⁷

No puede ofrecer un sostén a su hija, pues ahí, en el origen, cuando él era pequeño, fue abandonado y hundido. Nijinsky, el padre, se va, cual deshecho excrementicio, al retrete sin poder cumplir su función.

Por eso el delirio es una demanda simbólica al padre, a Dios-Padre, al salvador.

*No tengo miedo de caer y por eso no caeré. Dios no quiere que caiga, pues me ayuda cuando caigo.*⁷⁴⁸

Nijinsky no consigue salir de la alienación, no hay fundamento en lo simbólico, solo pulsión. A toda su angustia subyace el padre que no tuvo.

*Yo pienso en la muerte. Pues no quiero morir.*⁷⁴⁹

⁷⁴⁶ Nijinsky, op. cit., p. 24

⁷⁴⁷ Nijinsky, op. cit., p. 241

⁷⁴⁸ Nijinsky, op. cit., p. 19

⁷⁴⁹ Nijinsky, op. cit., p. 15

En su desesperada demanda al salvador, escribe como si la escritura fuera un flotador al que poder asirse, como un último *medio* o recurso para sobrevivir a la flagrante descompensación simbólica que provoca la ausencia del padre y el doloroso avasallamiento de lo real.

*Yo soy Dios. Dios está dentro de mí. He cometido errores, pero los he reparado con mi vida. He sufrido más que nadie en el mundo.*⁷⁵⁰

*He cogido el cuaderno para escribir todo lo que he experimentado hoy. He experimentado muchas cosas y por eso quiero apuntarlas. No he experimentado más que cosas horribles.*⁷⁵¹

La metáfora paterna reza más allá del padre biológico pero lo atraviesa. Si el padre no actúa con su negación simbólica y protectora, entonces *soy Dios*, pues *no tengo límites conocidos*, así de este modo *todo lo sé, todo lo tengo y todo me arrasa* a su vez.

*Lo comprendo todo. Puedo hacerlo todo. Soy un campesino. Soy un obrero de una fábrica. Soy un criado. Soy un señor. Soy un aristócrata. Soy un zar. Soy un emperador. Soy Dios. Soy Dios. Soy Dios. Lo soy todo. Soy la vida. Soy la eternidad. Seré siempre y en todas partes. Pueden matarme, pero viviré, pues lo soy todo.*⁷⁵²

Nijinsky, en el umbral de la psicosis, no parece estar tanto en una posición de recusación del nombre del padre, como en una demanda masiva del mismo, hasta que, poco a poco se va instaurando en una especie de autodonación de su falta extrema y de su urgente necesidad, firmando el final de la primera parte de su *Diario* como *Dios Nijinsky*.

*Soy un buscador, pues siento a Dios. Dios me busca y por eso nos encontramos el uno al otro.*⁷⁵³

Surge así la construcción del deliro como una interrogación maníaca que se debate entre dos aserciones radicales, extremas, dos polaridades absolutas, o bien soy Dios o bien soy una bestia.

Soy un hombre malvado. No amo a nadie. Deseo mal a todos y bien a mí mismo. Soy un egoísta. No soy Dios. Soy una bestia depredadora. Practicaré el onanismo y el

⁷⁵⁰ Nijinsky, op. cit., p. 30

⁷⁵¹ Nijinsky, op. cit., p. 14

⁷⁵² Nijinsky, op. cit., p. 201,202

⁷⁵³ Nijinsky, op. cit., p. 163

*espiritismo. Me comeré a todos los que estén a mi alcance. No me detendré ante nada.*⁷⁵⁴

En esta bipolaridad no queda espacio intermedio para constituirse, para localizarse como sujeto deseante, como hombre. Por eso su obstinación en escribir “*pues yo os diré*”, como esfuerzo desesperado por situar un diálogo, una reflexión humana, un intercambio, un intento en suma de articulación de su demanda. Que queda, no obstante y como él mismo describe, entrecortada. Nadie le escucha.

*El doctor Frenkel no comprende mi enfermedad*⁷⁵⁵

Su desesperada demanda termina tristemente convirtiéndose en una autodonación sin eficacia simbólica alguna. Pues no hay un tercero que la otorgue, no hay un acto de donación, un reconocimiento. Nijinsky, paradójicamente, aun siendo conocido en la más selecta red cultural de la época de Europa y América, no está inserto en una red simbólica.

De la urgente e imperiosa necesidad de ser salvado de niño, y de la recusación de su ausencia, surge la necesidad – ya delirante – de comprender, de dotar de un sentido imposible toda la acumulación de falsedades, abandonos y avasallamientos. Comprenderse a sí mismo y hacerse comprender a los demás, con la completa connotación etimológica de ser aprehendido, encuadrado, limitado, es el motivo esencial de sus escritos.

Escribo para explicar. No quiero nada por este libro.

No me gusta fingir. Quiero a Dios. Quiero que todos me comprendan.

No escribo para pasar el rato. Quiero hacer comprender a la gente la vida y la muerte.

- Dios Nijinsky

Nijinsky no tuvo un buen padre que con su amor y autoridad le transmitiese el valor de la contención que encierra la prohibición. Un buen padre que le protegiese del amenazante peligro que supone la tentación especular de entregarse absolutamente al otro.

⁷⁵⁴ Nijinsky, op. Cit., p. 170

⁷⁵⁵ Nijinsky, op. cit., p. 162

De este modo Nijinsky en su delirio es, a la vez, El padre, el hijo, y la palabra que les une.

*Soy el Dios que muere cuando no es amado.*⁷⁵⁶

Cuando Nijinsky se casa con Romola delira que se ha casado con Dios. Entonces habla con Dios y obedece sus dictámenes, como un buen hijo al padre, al que accede tras los delicados y generosos cuidados de la madre... Sin embargo Nijinsky, fundado en el vacío de la ausencia del padre, retorna al origen y, alienado en ella, delira que sus órdenes son de Dios.

*He sentido a Dios durante toda la velada.*⁷⁵⁷

*Él me amaba. Yo lo amaba. Nos habíamos casado. En el carruaje, yo le había dicho a mi mujer que ése era el día de mi boda con Dios.*⁷⁵⁸

En el psicótico, el delirio ocupa el lugar del padre. El tercero, en la ausencia del padre, es el delirio, de modo que, en la medida en que se acortan las distancias, su contenido se funde con lo fantasmático de la imago.

El delirio ha nacido para ser el tercero simbólico.

*Como el padre no existe, es fabricado como la producción central del delirio. Tal es pues el motor mismo del delirio: el Yo se escinde para intentar generar a ese otro inexistente capaz de hacerlo: un padre.*⁷⁵⁹

Si el padre no es el tercero simbólico, entonces del fantasma de la imago surge un tercero alienado o delirado.

El fracaso inevitable del delirio estribaría en que ese tercero que intenta construir, Dios, es finalmente ella... la diosa.

*Quise contar una historia pero no he podido, pues Dios ha querido que la contara mi mujer.*⁷⁶⁰

⁷⁵⁶ Nijinsky, op. cit., p. 168

⁷⁵⁷ Nijinsky se refiere a su última actuación, el 19 de enero de 1919, en un hotel de Saint-Moritz, mismo día que comienza su *Diario*.

⁷⁵⁸ Nijinsky, op. cit., p. 13

⁷⁵⁹ González Requena, J (2008), *El club de la lucha. Apoteosis del psicópata*. Caja España, p. 137

⁷⁶⁰ González requena, op. cit., p. 215

*A él (al padre) corresponde, en suma, hacerlo: cortar ese vínculo del que depende la autonomía del sujeto y, a la vez –pues tal es, después de todo, la condición de la que depende la virtualidad de ese corte- de hacérselo a la mujer, es decir, de ser capaz de poseer a la madre.*⁷⁶¹

Él es partícipe de la omnipotencia que le acompaña en la identificación originaria con la madre, protagonista del acto. Fuerza bruta primaria.

*Yo soy el salvador. Quiero salvar a todo el globo terráqueo de la asfixia.*⁷⁶²

El delirio mesiánico brota ante la defensa de la locura, ante el avasallador delirio del fin del mundo.

*Siento que la Tierra se está asfixiando y por eso les pido a todos que abandonen las fábricas y me obedezcan. Sé lo que hace falta para salvar la tierra.*⁷⁶³

Los manuscritos constituyen para Nijinsky muchísimo más que un diario, son para él bailarín un intento desesperado por evitar la total desintegración de su yo, un esfuerzo tan fundamental que lo que realmente trata con sus escritos es fundarse a sí mismo, estructurar su propio inconsciente. Nijinsky intenta algo verdaderamente imposible, un texto que consiga fundarlo como sujeto.

*Sólo hay una vía posible para que el sujeto pueda conquistar su imprescindible autonomía: que el corte sea producido desde fuera, que otro, un tercero, pueda realizarlo. Tal es la tarea del padre.*⁷⁶⁴

Nijinsky ha dado un gran salto y su enorme valor ha sido reconocido por el mundo entero, más no por su padre. En su debut en París tuvo un éxito tan espectacular que fue bautizado por el público como “el dios de la danza”. Efectivamente intentó con todas sus fuerzas escapar con su salto al abismo de la desintegración. Pero Nijinsky cae, como hombre, como todo héroe, y su tragedia radica en que pese a su excepcional esfuerzo, no conseguirá resurgir, sin padre en el origen, su caída es hasta el fondo.

Y es que esa es, después de todo, la primera tarea del padre, que en eso actúa desde el primer momento en la vida del niño, por más que éste tarde mucho en saber de él. A él corresponde hacerse cargo –y, desde ese punto de vista del niño, desviar- la pulsión de

⁷⁶¹ González Requena, op. cit., p. 138

⁷⁶² Nijinsky, op. cit., p. 245

⁷⁶³ Nijinsky, op. cit., p. 245

⁷⁶⁴ González Requena, op. cit., p. 4

*la madre (...) que, en su ausencia, amenaza con quedar volcada sobre el niño asfixiando en él toda vía de crecimiento y autonomía.*⁷⁶⁵

Ha caído, como hombre y como padre, como sujeto, y no conseguirá emerger. Intentará construir, crear desde la nada algo suyo, íntimo, secreto, simbólico y sagrado que lo sustente desde la base, desde el origen. Trata de dotarse de eso que le falta, sabe lo que necesita pero su genialidad no puede llegar tan lejos... no puede convertirse en su propio padre. Efectivamente lo intentó con todas sus fuerzas, ser su propio Dios, pero esta creación, por fundante, estaba abocada al fracaso.

*Tal es el movimiento generador del delirio, ese esfuerzo imposible por construir, desde la nada, una trama simbólica que pueda sustentar al yo frente a los embates de lo real*⁷⁶⁶.

Por ello, en su demanda delirante, pide que se realice, a través de su propio relato y de su propia pluma, ese acto sagrado y fundador que precisamente él, el padre, no realizó: atravesar simbólicamente las palabras, los gestos huecos, los acontecimientos locos, casuales y sin sentido, en los que no fue fundado.

Esta pluma se llamará «Dios». Quiero llamarme Dios, y no Nijinsky, y por eso pediré que se llame «Dios» a la pluma.

Trata de investir-se de un valor sagrado. Ser creado por Dios.

Pues olamente a través del relato, en tanto construcciónse frente al caos de lo real, se puede introducir una cadena causal capaz de configurar una matriz de sentido.

¿Y quién es Dios-Padre para un niño sino su propio padre?

De la necesidad de comprensión, y por ende de ser salvado, pasa a ser él mismo su propio salvador, su propio creador. El salvador. Así firma Nijinsky sus manuscritos, *Dios- Nijinsky*, delirando la metafórica función del padre inexistente.

*Yo soy el salvador. Soy Nijinsky, y no Cristo. Quiero salvar a todo el globo terráqueo de la asfixia.*⁷⁶⁷

⁷⁶⁵ González requena, op. cit., p. 138

⁷⁶⁶ Glez. Requena y O. de Zárate (2000), *Léolo, La escritura fílmica en el umbral de la psicosis*, Ediciones de La Mirada, Valencia.

⁷⁶⁷ Nijinsky, op. cit., p. 245

Lo que no fue donado por su padre, una donación simbólica que le sujetase frente al poder de lo inconsciente, la piedra basal de su fundación, Nijinsky lo delira, se lo inventa, digamos que lo actúa: Él mismo es Dios y se dota de ese único modo posible, entre los posibles, de lo que le falta.

*Dios me ordena que escriba.*⁷⁶⁸

El *Diario*, que es su propio inconsciente, su propia sexualidad, su anclaje pulsional, es decir, lo más íntimo y sagrado que hubiese debido ser secreto, ha sido en cambio entrecortado, violado, subastado y vendido.

Una identidad imaginaria, sin densidad simbólica, en la que el retorno pulsional sólo cristaliza en el intento de construcción del sistema delirante. Su trama semiótica se desmorona y la invasión de la síntesis entre lo imaginario y lo real es imparable, no existe diferenciación, sólo vive lo real.

Nijinsky nos describe en su *Diario* una situación de inmenso sufrimiento psíquico por su precipitación, o regresión, al caos originario.

*Quiero llorar, pero no puedo, pues me duele tanto el alma que temo por mí mismo. Siento dolor. Soy un enfermo del alma. Estoy enfermo del alma y no de la mente. El doctor Frenkel no comprende mi enfermedad. Sé lo que me hace falta para estar sano. Mi enfermedad es demasiado grande para que se me pueda curar pronto. Soy incurable.*⁷⁶⁹

En el holocausto delirante llegará a ser el salvador de la humanidad.

Yo soy el salvador. Soy Nijinsky

Él es todo.

Yo soy todo el globo terráqueo. Soy la tierra. Tengo en todas partes mi casa. Vivo en todas partes.

Yo soy el infinito. Yo soy todo. Yo soy la vida en el infinito.

Constatamos cómo la formación delirante no cristaliza en ningún significante, el delirio desemboca en un delirio de grandeza, mesiánico. El *Diario* es el primer producto

⁷⁶⁸ Nijinsky, op. Cit., p. 161

⁷⁶⁹ Nijinsky, op. cit., p. 162

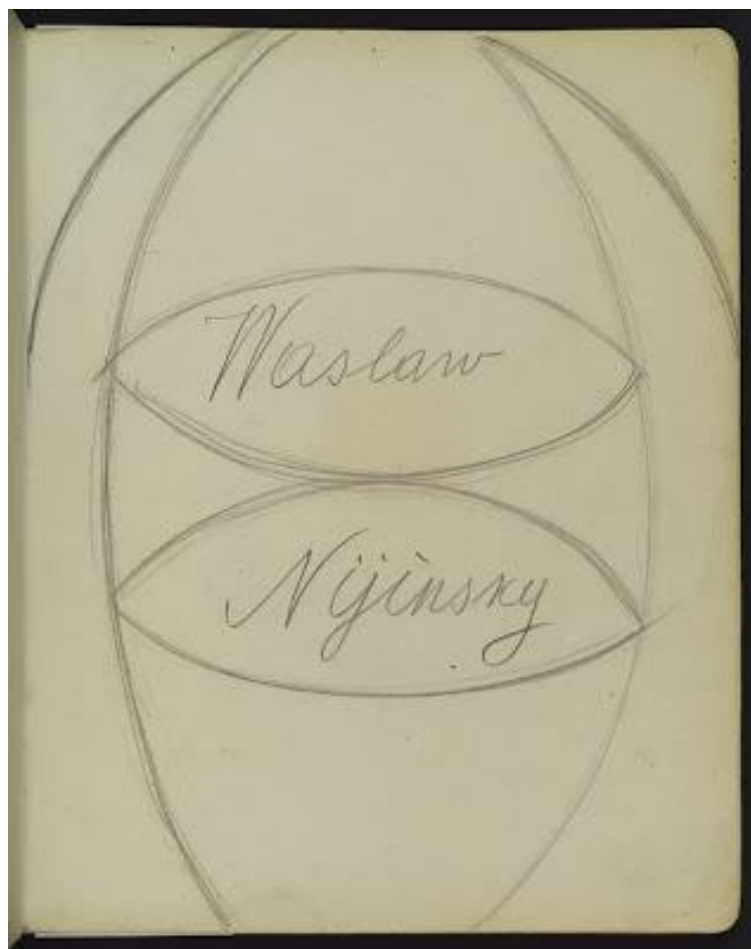
delirante en el que atestiguamos cómo Nijinsky pasa de hablar con Dios a ser Dios mismo, su propio creador, y el de todo lo real.

Él es pulsión.

*Yo soy un ojo de Dios*⁷⁷⁰

Nijinsky fue un genio fundado en lo imposible: Soy el ojo que me mira y me fundo con su mirada.

⁷⁷⁰ Nijinsky, op. cit., p. 63



9 CONCLUSIONES

9.1 REVISIÓN DEL MÉTODO DE TRABAJO

A nivel metodológico creemos haber cumplido con la investigación diseñada, siguiendo ordenadamente el esquema propuesto en los capítulos introductorios. El plan de trabajo inicial nos ha ofrecido un soporte estructural fundamental para adentrarnos en los derroteros teóricos de la investigación, para no perder de vista el punto de partida, así como los necesarios puntos por los que pasar y desarrollar, y para alcanzar el objetivo final de nuestro trabajo: realizar una investigación en torno a la producción artística y su vinculación con la locura, que nos permitiese abordar un análisis de los textos escritos por Vaslav Nijinsky.

El método seguido para la realización de nuestra investigación ha tenido, entonces, dos partes que podemos diferenciar en una primera parte teórica y una segunda parte práctica o de análisis textual.

9.1.1 DESARROLLOS TEÓRICOS

La primera toma de contacto con el tema a abordar ha consistido en hacer un recorrido por la historia del arte, con el fin de acercarnos a la comprensión de las circunstancias que rodearon el fenómeno artístico, desde la antigüedad hasta la época en que confluyen arte y psicosis.

Para el estudio de la tradición clásica nos hemos apoyado en la visión del gran crítico de arte e historiador E.H. Gombrich, pudiendo identificar, a través de su obra, las distintas tendencias y tradiciones filosóficas que acompañaron las manifestaciones artísticas en la antigüedad.

El fenómeno que analizamos sobre la proximidad entre arte y psicosis, es indisociable del momento sociocultural en el que se desarrollaron Las Vanguardias artísticas, momento en el que se detiene nuestro itinerario por la historia del arte, concretamente, en el periodo que transcurre entre el Romanticismo y Las Vanguardias por ser el

contexto socio-histórico que enmarca nuestro objeto de estudio, la vida, obra y desestructuración psíquica de Vaslav Nijinsky.

En nuestras hipótesis localizamos un momento de encrucijada histórica, en la confluencia de los siglos XIX y XX, que sufre especialmente las dramáticas consecuencias producidas por la Revolución industrial y los postulados de la Modernidad. Es el momento socio-histórico en que tantos artistas de vanguardia sufrieron el llamado desgarró romántico, que coincide plenamente con el esplendor de los Ballets Rusos y la revolucionaria propuesta coreográfica del que fue su principal figura, Vaslav Nijinsky.

En nuestro recorrido por la historia del arte, podemos señalar una carencia, algo que el lector interesado podrá echar en falta. Hubiese sido interesante haber contemplado un recorrido por la historia del arte de la danza, sus inicios, sus cambios, el origen del ballet académico y las circunstancias que acompañaron a los grandes pioneros de la danza moderna. Un tema apasionante que, por motivos de tiempo, hemos tenido que pasar por alto. Pero no hemos obviado el tema por nada, sino porque en realidad, los movimientos y cambios históricos que se producen en las artes en general y que describimos ampliamente en nuestra exposición, son paralelos en sus aspectos fundamentales con las transformaciones que sufre y goza el arte del ballet y de la danza.

No obstante, ciñéndonos a nuestra investigación, creemos haber alcanzado nuestro objetivo, comprender y explicar de dónde proceden las circunstancias que provocaron la histórica vinculación entre la genialidad artística y la locura.

Una vez aclaradas y fundamentadas nuestras hipótesis sobre el momento de encrucijada en que confluyen arte y psicosis, como introducción teórica de nuestra tesis, pasamos a hacer una exhaustiva recapitulación de los tres grandes cuerpos teóricos que configuran y fundamentan nuestro supuesto teórico: la Teoría textual, considerando que la lógica del recorrido ha sido coherente, tanto en el orden de la exposición de los contenidos, como en la justificación de las diferentes teorías implicadas en la comprensión del arte y la psicosis.

La fundamentación teórica de estas tres grandes líneas interpretativas: Hermenéutica, semiótica y psicoanálisis, ha sido fundamental, pues configuran el eje troncal en el que se enmarca la Teoría del Texto. En su interior se encuentran, más o menos implícitos, los presupuestos nucleares que fundamentan la Teoría del texto y nuestro método de análisis.

A través del estudio de la obra de Paul Ricoeur nos adentramos en el problema hermenéutico, reflejando en nuestra exposición las dificultades que entraña interpretar

las formas particulares que adopta cualquier idea para llegar a alcanzar la verdad subjetiva. Dificultades que creemos haber podido transcribir, en torno a la cuestión de la enorme complejidad que encierra la necesaria articulación del estructuralismo lingüístico con la reflexión fenomenológica, para una correcta interpretación hermenéutica.

Es una teoría fundamental en nuestro desarrollo por referirse al más antiguo método, de los recogidos por nosotros, en interpretación de textos, especialmente las escrituras sagradas, míticas o artísticas.

Posteriormente, y siguiendo con las pautas metodológicas, hemos realizado una recapitulación de la obra de Julia Kristeva sobre los postulados de la ciencia semiótica. Considerada, en parte, como una hermenéutica moderna, resultaba fundamental incorporarlo a nuestras líneas teóricas por representar la parte material y puramente formal que conforma los textos, señalando, no obstante, cierta intencionalidad semiótica por recuperar el sentido simbólico del lenguaje.

Y por último, de entre las grandes teorías implicadas en nuestra investigación, el psicoanálisis ha sido profundamente estudiado, orientándonos en la visión que estas teorías tienen sobre arte y psicosis. Hemos recapitulado los puntos fundamentales del psicoanálisis a través de los teóricos más representativos de este movimiento, a saber, el padre del psicoanálisis, Sigmund Freud, y las ulteriores aportaciones hechas a su teoría, de Melanie Klein y Jacques Lacan.

El balance sobre nuestro estudio en torno a las teorías psicoanalíticas es ampliamente satisfactorio y creemos haber recapitulado una visión lo suficientemente profunda de sus obras. Hemos de advertir que, a diferencia de las obras de Freud y Melanie Klein, la obra de Jacques Lacan no ha sido abordada en su totalidad, sino que nos hemos centrado en la primera parte de su obra, sobre todo en los Seminarios 1, 2, 3, 4 y 7, por considerar que eran los de máximo interés para nuestros objetivos.

Acorde con el trayecto marcado en el planteamiento metodológico, estas tres líneas teóricas que acabamos de señalar, hermenéutica, semiótica y psicoanálisis, han sido desmenuzadas y sintetizadas para tomar en consideración aquellos puntos que hemos considerado relevantes para defender nuestras hipótesis sobre arte y psicosis, así como las modificaciones requeridas, claramente señaladas y justificadas, para la configuración de los presupuestos teóricos que recogemos en la Teoría del texto o Teoría del relato.

Consideramos que la revisión teórica global que hemos presentado ha sido lo suficientemente completa para una comprensión adecuada de los presupuestos nucleares

de la Teoría del texto, así como del método que lo acompaña, igualmente justificado, el Análisis textual.

Por último, y antes de adentrarnos en la práctica analítica, era necesario completar la investigación teórica con una fidedigna documentación en torno a la evolución del concepto de locura, desde su interpretación en las sociedades antiguas, pasando por la edad media y los importantes cambios que se produjeron en la modernidad, hasta llegar a los comienzos de siglo XX, momento en el que se establece el concepto de psicosis como diagnóstico clínico.

Aun estando muy satisfechos con los resultados obtenidos, tenemos que señalar que este punto de nuestro trabajo ha sido considerado como uno de los más densos y difíciles de nuestra investigación: la asimilación y exposición de los matices que los diferentes autores aportan para la comprensión de este grave y complejo trastorno.

9.1.2 PARTE ANALÍTICA O PRÁCTICA

Con la previa exposición y justificación de los tres pilares teóricos en los que se sustenta nuestra teoría, así como definidos amplia y detalladamente los presupuestos de la teoría del texto, y una vez abordado el contexto socio-artístico de nuestra tesis, y las teorías sobre la psicosis, consideramos completada una primera parte de la investigación que podemos considerar teórica. Llegábamos, entonces, a una segunda parte del trabajo, en la que poner a prueba nuestras hipótesis y nuestras teorías sobre la mítica e histórica relación existente entre arte y psicosis.

Para la realización del análisis textual del Diario de Nijinsky, hemos procedido a una minuciosa y pormenorizada lectura siguiendo minuciosamente los principios del método del análisis textual. Sin los presupuestos y principios metodológicos, establecidos y ampliamente desarrollados por Jesús González Requena, hubiera sido imposible el abordaje –comprensivo– de un texto tan complejo.

Hemos expuesto con claridad los postulados metodológicos en el capítulo dedicado a la Propuesta metodológica, y gracias a nuestro análisis textual tenemos la satisfactoria sensación de haber comprendido un poco más – ustedes juzgarán – los complejos movimientos y las circunstancias que llevaron al genial bailarín y coreógrafo Vaslav Nijinsky a la desestructuración psicótica.

9.2 CUMPLIMIENTO DE LOS OBJETIVOS PLANTEADOS EN RELACIÓN A LAS HIPÓTESIS.

Como cierre de la investigación ofrecemos en este epígrafe unas conclusiones en las que discutimos la confirmación de nuestras hipótesis en relación a las teorías, ofreciendo algunas reflexiones que ponemos en relación con las mismas.

Como conclusión, hemos querido hacer un especial énfasis en torno a la relevancia que ha suscitado en nuestro estudio el análisis de la *Escena primordial*, y su especial *relación con el relato o mito originario*, ya que estas hipótesis han ido tomando una creciente implicación, dando cohesión y sentido al resto de hipótesis planteadas.

Según nuestras hipótesis, al considerar que el relato es construido a partir de la experiencia de fragmentación y pérdida que supone la ESCENA PRIMARIA, como característica de la estructura psíquica del sujeto, estamos poniendo en relación directa una cierta cualidad de la Escena con la quiebra del relato o MITO ORIGINARIO.

La especial *cualidad* viene dada por el *déficit de simbolización, provocado por un fallo en la donación o transmisión simbólica*, el cual dificulta u obstaculiza la represión de la Escena, quedando el individuo ante la visión traumática, aquella que contiene, en sí misma, el horror de la castración de la imago y del yo narcisista. Esta experiencia de castración ya no es una visión, una imagen, o una idea que se pueda reprimir, es una experiencia pulsional de muy difícil simbolización.

La Escena primaria es una escena de pasaje por la castración, por lo que, la represión simbólica de la escena, permite al individuo tomar una cierta distancia o protección frente a la experiencia de muerte que supone la castración.

La castración es una experiencia que, como decimos, no se puede reprimir, sólo a partir de ahí, de su simbolización, vamos construyendo la subjetividad. Simbolizarla es darle un sentido, otro direccionalidad que no sea quedarse ahí, paralizado, en el abismo de la castración de la imago.

Podemos decir, como conclusión, que la simbolización de la Escena Primaria constituye *la piedra angular* de la construcción subjetiva.

El individuo psicótico queda atrapado, alienado, en el interior de la escena sin poderla simbolizar o representar, no ha habido un tercero que hiciera posible la distancia necesaria para introducir la diferencia, y con ella, la construcción de su propia subjetividad. El psicótico está ahí, no está observando, como vemos claramente

ejemplificado en el análisis del caso Nijinsky, lo masculino, es decir, el sujeto de la acción y de la palabra, no puede salir, no hay exclusión, está dentro de la imago.

Nuestra primera hipótesis sobre *la relación de proximidad entre la experiencia artística y la desestructuración psíquica*, radica en ese núcleo de ignición. Es la pulsión misma, desgarradora por su fuerza, que brota del núcleo de una Escena Primaria no reprimida. Es una energía única, potencialmente creativa en el caso del arte y, según se mire, del delirio, que en su declinar destructivo termina por aniquilar la subjetividad, quedando así confirmada nuestra cuarta hipótesis, *el mismo esfuerzo con el que el artista intenta articular una construcción simbólica con la que dotar de sentido la propia experiencia subjetiva, es el mismo intento desesperado con el que el psicótico crea su delirio*.

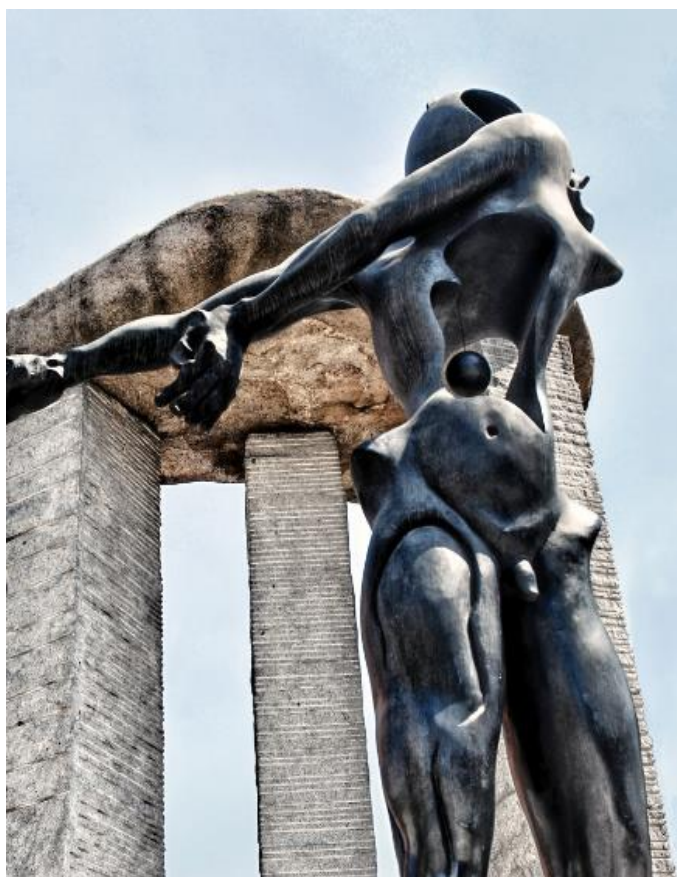
Cuando nos referimos a la *quiebra del relato*, establecemos una analogía que ha quedado constatada en nuestro análisis, la quiebra que el *desgarro romántico* significó en el ámbito sociocultural de una época. Un momento que podemos calificar de *histórico encuentro* entre la mítica y pletórica época clásica, con luz de la razón.

Un momento histórico que bien podemos calificar de “romántico”, porque aun no constituyendo el origen de la civilización, si lo consideramos el origen del hombre moderno, un momento edípico de emergencia de la subjetividad. Estas afirmaciones nos permiten demostrar nuestra hipótesis, interpretando ese momento de ruptura con las fuentes de la tradición, y con todo vínculo simbólico con el pasado, como representación –para el hombre moderno- de *una escena primordial que supuso la experiencia de fragmentación y pérdida* de la omnipotencia del ideal clásico, de una “imposible Arcadia”...

Pero junto con la experiencia de pérdida, también hubo de recibir el hombre moderno una donación simbólica, que fue fallida, relegada, no sin cierta esquicia, al ámbito artístico.

Aquella castración en el ámbito social incluía, dentro de los límites impuestos por el discurso de la razón, un acto de donación situado en la carencia, definiendo unas estructuras frágiles, vaciadas de todo contenido simbólico, tal y como revela, artísticamente, el conjunto escultórico de Salvador Dalí⁷⁷¹, máximo representante del surrealismo de Las Vanguardias artísticas.

⁷⁷¹ Salvador Dalí (Figueras, Gerona. 1904-1989).



El Dolmen de Dalí

El hombre que el artista representa se encuentra de espaldas a un dolmen, una estructura primaria compuesta por los tres elementos esenciales que constituyen la triada edípica, con una piedra encima que es sostenida por la articulación de los tres pilares básicos como broche o atravesamiento simbólico de la estructura. Sin embargo, algo falla en la representación de la escena, el enorme vacío interior del hombre moderno ante la estructura originaria, da fe de ello.

El rechazo del legado del mito antiguo, y de la dimensión sagrada o simbólica que lo comporta, provocó la ausencia de la proyección simbólica, emergiendo sintomáticamente, en el momento histórico justificado, un arte siniestro, desligado de todo lo demás, así como la psicosis, producto de la escisión simbólica, en la más profunda intimidad de las sociedades modernas y en buena medida posmodernas.

Bajo estas consideraciones, queda demostrada nuestra hipótesis sobre la existencia de un momento de encrucijada histórica en el que se da una vinculación entre la locura y el arte de vanguardia.

9.3 APORTACIONES Y PROYECCIÓN DE LA INVESTIGACIÓN.

Entre el mito y la realidad se debate la histórica relación entre la genialidad y la locura...

En estos términos comenzaba nuestra investigación.

Comprometida cuestión, sobre todo porque en nuestras conclusiones nos acercamos más a la idea –si hemos de posicionarnos– de que el ser humano está más del lado de lo mítico, que de la realidad. Pero, dicho sea, por los tiempos de crisis que sufren nuestros textos creativos, pues la realidad, rigurosamente hablando, incluiría, por supuesto, un buen encaje simbólico del sujeto entre sus premisas y sus leyes.

Tras la recopilación de las fuentes teóricas que hemos tenido en consideración, y que nos han aportado un valiosísimo saber para conquistar nuestro objetivo de acercarnos a la comprensión de los procesos implicados en la producción artística y en las circunstancias que rodean la psicosis, concluimos:

Que nuestra principal pretensión ante el fenómeno de la proximidad que existe entre el arte y la locura estriba en reivindicar, acorde a cierta tendencia de nuestro tiempo, la integración, o al menos la consideración, de un saber mítico que fue abandonado. Y ello por la relevancia que ha ido adquiriendo, a medida que avanzábamos en nuestra investigación, en lo relativo a la configuración de la experiencia subjetiva, y por lo tanto verdadera y sana, del ser humano. Entendemos por sano todo aquello que responde a una norma, a cierta ley y, por lo tanto, entra dentro de lo normativo, siendo considerado, entonces, que algo ha sido normalizado o normal.

Con respecto a la hipótesis de que toda construcción simbólica se configura en base a una estructura narrativa del relato o mito originario, respondiendo la posición psicótica a una quiebra del mismo, hemos encontrado, y reflejado en nuestra investigación, que la mitología sustenta una ley mítica entre sus líneas, y que casi todas las teorías que hemos desarrollado aluden, de una u otra forma, a la mitología entre sus fundamentos explicativos.

Paul Ricoeur, para su estudio sobre la exégesis hermenéutica encuentra, a través de la eficacia simbólica que el antropólogo Levi Strauss descubre en la mitología asiática y americana, los contenidos que fundamentan sus explicaciones.

Igualmente la encontramos en las premisas básicas del psicoanálisis. Los tres grandes teóricos estudiados realizan un exhaustivo y magistral despliegue en torno a la mitología griega, siendo Edipo, consensuadamente, el héroe griego que con su trágica leyenda da forma y estructura a toda la compleja estructuración psíquica.

Las hemos encontrado en el testimonio médico de la Antigüedad, ocupando la alusión al relato mítico y heroico, en una buena parte de las teorías y explicaciones dadas para su comprensión.

Y, por supuesto, en las antiguas concepciones del arte.

El mito hunde sus raíces en los orígenes de nuestra civilización, situándose socio-históricamente en las antípodas de las ideologías contemporáneas. Hemos demostrado, a través de las investigaciones recogidas por nuestros teóricos que, en este sentido, la mitología configura el origen, y contiene la ley que asegura y delimita las condiciones en las que se originó el hombre y la cultura, lo que enlaza con la necesidad de reivindicar su valor, y con nuestras hipótesis.

El fallo en la simbolización de esta necesaria e inevitable pérdida del ideal clásico, que supone el fundamento originario que da pie al relato simbólico y subjetivo, conduce al sinsentido y al delirio como intento desesperado de estructuración. Y —en el límite— lleva al sujeto a la producción artística.

Hemos comprobado suficientemente que el fallo viene dado por un déficit en la donación simbólica, y que este fallo, que se produce en la esfera ideológica, científica y económica en la época de la Modernidad, emerge, con sus siniestras consecuencias, en las obras de arte y en la clínica psiquiátrica del momento.

Siguiendo nuestras hipótesis, concluimos que el valor y continuidad de nuestra cultura depende, drásticamente, de la integración de nuestros orígenes, y que los textos míticos son relatos que lo configuran.

Si aceptamos la metáfora del ideal clásico como un ideal de omnipotencia, como un origen cultural pletórico y exultante, de una magnificencia y perfección inalcanzables, que hubo de ser castrado por la luz de la razón, de la simbolización de la pérdida, del éxito en el rescate de esos valores denostados y escindidos en la marginalidad del arte... depende que nuestras estructuras se sostengan y evolucionen.

Este gesto, que implica la castración de un ideal, nos compromete, igualmente, con la necesaria simbolización del desgarró, solo entonces percibido. Es decir, la renuncia al ideal, clásico -por originario –, nos compromete con la inscripción de una promesa. A la articulación de un deseo, que se funda en una gran pérdida de plenitud y omnipotencia, constituyendo la única garantía de que nuestro presente histórico no sufra la quiebra total del relato, y de la ley, que nos da sustento.

El nacimiento de la cultura, como dice González Requena, es el resultado de una represión primordial, la prohibición del incesto.

Efectivamente, la castración no sólo implica pérdida, es necesario introducir la ley.

Si la castración es total, en lugar de en una –desconocida por recusada- dimensión simbólica, entonces, en lugar de sostén y evolución, tendremos desestructuración y destrucción.

La ley que configura la leyenda obedece a un mito, y la leyenda, como la ley, responde etimológicamente al valor de lo que ha sido, en los tiempos del origen, elegido y dicho. La raíz común *lex, legis*, fue en origen un vocablo religioso y se refería a las fórmulas elegidas para llevar a cabo un rito. Una norma establecida por convención que nos remite a una antigüedad que así refería lo que debía ser: *leg*, es decir, lo que ha de ser leído.

*Todo el proceso de Edipo, es una estructura narrativa que conduce al encuentro genital.*⁷⁷²

Entendemos, que la ley edípica enmarca la madurez del encuentro genital dentro de una pulsión reglada, normalizada, cuyo dramático y heroico proceso de articulación culminaría en la ligazón pulsional al sentimiento del sujeto que lo goza, limitándolo. La ley que nos humaniza es aquella ley que nos ayuda a integrar y contener la violencia propia del encuentro con lo real.

La leyenda de Edipo pertenece a la dimensión del relato, y como todo mito está en el ámbito de lo donación simbólica, pues los mitos están ahí para ser leídos, más allá de una personalidad que se erija en su autoría. De ahí su eficacia en el alumbramiento de una ley que, en definitiva, nos limita tanto como nos protege, tanto en el ámbito del individual proceso de subjetivación, como en lo social, es decir, en todo lo relativo a nuestros límites y al lugar que ocupamos en las relaciones con los otros. No obstante, en

⁷⁷² González Requena, J., “Edipo II, Del odio a la promesa”, *Seminario Psicoanálisis y Análisis Textual*, 2015/16, UCM, de esta ed. Gonzalezrequena.com

última instancia, el uno está imbricado en el otro, y como bien sabemos, la emergencia de una subjetividad depende, en buena medida, de tres.

Si consideramos la máxima freudiana, que nos dice que aquello que hace ley en el psiquismo humano y en el ordenamiento social es la prohibición del incesto, Edipo, mito originario, nos constituye con su relato.

Así es, empezando por la tragedia de Edipo, por la enorme relevancia que cobra a lo largo de la obra de Freud, y terminando por el paso final de la investigación freudiana, que pone en el centro del debate la figura del gran héroe mítico, Moisés, las premisas en las que se basa la ley mítica, dan fundamento a las condiciones que hacen posible el nacimiento del héroe, es decir, del sujeto.

En el legado de los relatos míticos encontramos el origen de la ley moral. A través de las vicisitudes que atraviesa el héroe, las restricciones a las que es sometido y las pruebas iniciáticas por las que ha de pasar, la leyenda formula el conflicto en el más íntimo espacio familiar.

Y es que el mito es, en sí mismo, una donación simbólica. Es lo que recibe el hijo del padre, que bien podríamos entender como el legado del hombre antiguo a su hijo el hombre posmoderno... Es decir, lo que recibimos del mito, como del padre, es la transmisión de una leyenda que es ley, que permite al sujeto sostenerse ante el ineludible desafío de lo real.

Mito – destinado, como sabemos, a destacar la naturaleza heroica del gran hombre ⁷⁷³

El mito del nacimiento del héroe con el que nos ilustra Freud en uno de sus últimos textos ⁷⁷⁴, toma como ejemplo la persona de Moisés, figura que asume una muy especial relevancia en la conclusión de nuestra investigación, pues a diferencia de nuestro moderno y debilitado héroe, Nijinsky, Moisés, héroe antiguo *-fue sacado de las aguas-*. Nijinsky fue abandonado por el padre, Moisés, en cambio, fue rescatado por él.

Padre simbólico: la tarea de conducir al hijo en su travesía por lo real. ⁷⁷⁵

Si lo real está ahí y no hay ley que lo considere, pues la tradición mítica fue abandonada por los postulados sociales de la Modernidad, ni ley jurídica que lo nombre – pues ésta prejuzga y juzga únicamente en un ámbito racional y objetivo-, quedan ausentes las

⁷⁷³ Freud, S., *Moisés y la religión monoteísta*, Obras Completas, vol. IX, Madrid (1975), B.N., p. 3245

⁷⁷⁴ Freud, S., op. Cit.

⁷⁷⁵ González Requena, J., “Edipo II. Del odio a la promesa”

leyes que atañen al debido respeto a la subjetividad. Estas leyes que estructuran la subjetividad de los hombres fueron relegadas al arbitrio de un arte que adolece de locura, propio del último siglo.

Nijinsky – *fue echado al agua*, y a diferencia del héroe, *cayó y se hundió* –

El abandono y hundimiento en las aguas, como vimos en nuestro análisis textual, constituye el centro de la escena primordial de Nijinsky es decir, la resquebrajada representación de su origen. De esa escena primaria en la que quedó atrapado.

El Mito del nacimiento del héroe por Freud representa, míticamente, el nacimiento de Moisés, rescatando el legado de una representación simbólica de la Escena primordial. Un esquema de relato mítico que configura nuestro origen, y la ley.

*El abandono en la caja es una inconfundible representación simbólica del nacimiento: la caja es el vientre materno: el agua, el líquido amniótico. En incontables sueños, la relación padres-hijo es representada por el extraer o salvar de las aguas.*⁷⁷⁶

En el origen, como bien hemos desarrollado, el hijo tiende a la identificación masiva con la madre, de modo que, el héroe-niño solo puede nacer con una reacción primaria propiamente infantil, es decir, erigiéndose contra la ley que su padre le impone.

*Un héroe es quien se ha levantado valientemente contra su padre y ha terminado por vencerlo.*⁷⁷⁷

El hijo, efectiva y canónicamente, es abandonado, motivo por el cual el hijo exagera su odio contra el padre, que, aun así, le salva.

*El hijo reacciona ante las modificaciones de su vinculación afectiva con los progenitores, especialmente con el padre.*⁷⁷⁸

El hijo reacciona, dice Freud analizando el personaje de Moisés en quien proyecta el mito. El odio al padre hace que el hijo rompa la identificación con la imago y, a partir de ahí, nazca el héroe que inicia sus singulares trabajos.

El mito, casi siempre trágico, reconoce la enorme complejidad y peligrosidad del proceso.

⁷⁷⁶ Freud, S., op. Cit., p. 3244

⁷⁷⁷ Freud, S., op. Cit., p. 3244

⁷⁷⁸ Freud, S., op. Cit., p. 3244

*Sólo una partícula del mito entero conserva su eficacia: la aseveración de que el niño sobrevivió, pese a los violentos poderes antagónicos exteriores.*⁷⁷⁹

En la reconstrucción que Freud hace sobre los rasgos que caracterizan *El mito del nacimiento del héroe*, dice como final de la «leyenda tipo»:

*Ya hombre, vuelve a encontrar a sus nobles padres por caminos muy azarosos: se venga de su padre y, además, es reconocido, alcanzando grandeza y gloria.*⁷⁸⁰

El mito confirma lo que no podía ser de otra manera, enuncia *la ley, lo que debe ser*, y, cuando el hijo transformado tras su simbólica muerte, vuelve después de haber sido abandonado, lo hace, hecho hombre. El padre, entonces, está ahí, le re-conoce y llena de honores.

Pero Nijinsky, queda atrapado en el origen, hundido en la escena, alienado en la imago primordial, pues no ha habido ley que haya puesto límite a su omnipotente poder. Nijinsky no se pudo levantar heroicamente contra su padre, básicamente porque no hubo un padre que permaneciese ahí para poder levantarse contra él. Ahí está sólo él y lo real, como hemos demostrado en el análisis, sucumbiendo en la lucha con ella, con *la madre*.

*Quizá tenga el artista, entre otros motivos, la imperiosa necesidad de someter un segmento de lo real a un código.*⁷⁸¹

Si la subjetividad, y con ella todo lo que pertenece al registro de lo simbólico, fue relegado, en tiempos ya lejanos, al arte, entonces reconozcámoslo ahí para adquirirlo y sacar el máximo provecho de ello.

*Lo que de tus padres has heredado, adquiérela para que sea tuyo.*⁷⁸²

Es nuestro deseo que esta investigación participe, modestamente, en la comprensión y prevención del terrible desencadenamiento psicótico y, pese al riesgo, anime a todos los artistas presentes y futuros a perpetuar y mejorar siempre su obra. Pues en la dificultad de su realización está el alimento de nuestro espíritu y, en buena medida, la donación simbólica de nuestros ancestros, es decir, nuestra salvación.

⁷⁷⁹ Freud, S., op. Cit., p. 3245

⁷⁸⁰ Freud, S., op. Cit., p. 3243

⁷⁸¹ González Requena, J., Seminario Doctorado 98/99

⁷⁸² Freud, S., (1913) *Tótem y Tabú, Obras Completas*, vol. V, vol IX, B.N., Madrid, p. 1849

9.- Conclusiones.

10 BIBLIOGRAFÍA.

Abad Carlés, Ana (2004), *Historia del ballet y de la danza moderna*, Alianza Editorial, Madrid (2012).

Adler, A. (1912) *El carácter neurótico*, Paidós, Buenos Aires, (1984).

Adler, A. (1975) *Conocimiento del hombre*, Espasa Calpe, Madrid (1968).

Alonso Fernández, F., *Psicopatología y creatividad*, Universidad Pontificia, Salamanca (1984).

Alonso Fernández F., *Psychologie de la danse*, Univers de la Psychologie. TomeIV. Lidis, Paris (1978).

Alonso-Fernández, F., *Identidad funcional de la danza a través de la historia, Psicopatología*, Discurso de ingreso en la Sociedad Médica de Escritores (1985).

Apolodoro. *Biblioteca*, Gredos, Madrid (1985).

Aristóteles, (siglo IV a de C.) *El problema XXX o el hombre genial y la melancolía*, Edit. Acantilado, Barcelona, (2007).

Bachelard, G. (1943), *El aire y los sueños*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, (1997).

Bachelard, G. (1957), *La poética del espacio*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, (2000).

Bleuler, E. (1923) *Tratado de psiquiatría*, Espasa Calpe, Madrid (1967).

Bleuler E. (1911), *Demencia precoz. El grupo de las esquizofrenias.*, Editorial Paidós, Buenos Aires, (1960).

Brenot, P., *El genio y la locura*, Ediciones Grupo Zeta, Barcelona (1998).

Buckle, R. (1971), *Nijinsky*, Avon Books, Nueva York (1975).

- Buckle, R. (1975) *Diághilev*, Ediciones Siruela, Madrid (1991).
- Burckardht, T., *Ensayo sobre el conocimiento sagrado*, José J. de Olañeta, Palma de Mallorca. (1999).
- Burckhardt, T., *Principios y métodos del arte sagrado*, Lidiun: Buenos Aires. (1982).
- Cohan, R. (1986), *El taller de danza*, Plaza y Janés, S.A., Barcelona (1989)
- Colina, F. y Álvarez, J.M., *El delirio en la clínica francesa*, Colección clásicos de la psiquiatría, ed. Dorsa. (1994).
- Dallal, A., *La danza moderna*, Fondo de Cultura Económica: México, (1975).
- Descartes, R. (1649) *Tratado de las pasiones y discurso sobre el método*, Iberia, Barcelona (1985).
- Falcón Martínez, C., y otros, *Diccionario de Mitología Clásica*, Alianza Editorial, Madrid (1997).
- Frued, S. (1894) *Las neuropsicosis de defensa, Obras Completas*, vol. I. Biblioteca Nueva, Madrid (1997).
- Freud, S. (1895) *Los orígenes del psicoanálisis. Cartas a Wilhelm Fliess. Manuscritos y notas de los años 1887 a 1902. Melancolía, manuscrito G.; Paranoia, manuscrito H, Obras Completas*, vol. IX, Biblioteca Nueva, Madrid (1997).
- Freud, S. (1895) *Estudios sobre la histeria, Obras Completas*, vol. I, Biblioteca Nueva, Madrid, (1997)
- Freud, S. (1896) "Nuevas observaciones sobre las neuropsicosis de defensa", *Obras Completas*, vol. I, Biblioteca Nueva: Madrid (1997)
- Freud, S. (1900) *La interpretación de los sueños, Obras Completas*, vol. II, Biblioteca Nueva, Madrid, (1997)
- Freud, S. (1905) Tres ensayos para una teoría sexual, *Obras Completas*, Vol. IV, Biblioteca Nueva, Madrid, (1997)
- Freud, S. (1905-6) *Personajes psicopáticos en el teatro, Obras Completas*, vol. IV, B.N.: Madrid (1997).

10.- Bibliografía.

- Freud, S. (1906) *El delirio y los sueños en la 'Gradiva' de W. Jensen*, *Obras Completas*, vol. IV, B.N., Madrid (1997)
- Freud, S. (1898) *La sexualidad en la etiología de las neurosis*, *Obras Completas*, t. I, Biblioteca Nueva, Madrid, (1997)
- Freud, S. (1910) *El chiste y su relación con lo inconsciente*, *Obras Completas*, vol. III. Biblioteca Nueva, Madrid (1997).
- Freud, S. (1910-11) *Observaciones psicoanalíticas sobre un caso de paranoia ('dementia paranoides') autobiográficamente descrito. (Caso 'Schreber')*, *Obras Completas*, vol. IV. B.N., Madrid (1997).
- Freud, S. (1910) *Un recuerdo infantil de Leonardo de Vinci*, *Obras Completas*, vol. V, B.N., Madrid. (1997).
- Freud, S. (1911), *Observaciones psicoanalíticas sobre un caso de paranoia («dementia paranoides») autobiográficamente descrito. Caso Schreber*, *Obras Completas*, Vol. 4, Biblioteca Nueva, Madrid (1997)
- Freud, S. (1913), *Análisis de un caso de neurosis obsesiva*, *Obras Completas*, Vol. 5, Biblioteca nueva, Madrid, (1997)
- Freud, S. (1913) *La disposición a la neurosis obsesiva*, *Obras Completas*, Vol. 5, BN, Madrid, (2001)
- Freud, S. (1913) *Totem y tabú*, *Obras Completas*, vol. V, Biblioteca Nueva, Madrid (1997)
- Freud, S. (1913) *Múltiple interés del psicoanálisis. F) El interés del psicoanálisis para la estética*, *Obras Completas*, vol. V, B.N., Madrid (1997)
- Freud, S. (1913) *El Moisés de Miguel Ángel*, *Obras Completas*, vol. V, B.N., Madrid. (1997).
- Freud, S. (1914), *Introducción al narcisismo*, *Obras Completas*, vol. VI, BN, Madrid, (1972)
- Freud, S. (1915) *Los instintos y sus destinos*, *Obras Completas*, vol. VI, Biblioteca Nueva, Madrid, (1975)

10.- Bibliografía.

Freud, S. (1915) *La represión, Obras Completas*, vol. VI, Biblioteca Nueva, Madrid, (1975)

Freud, S. (1916) *Varios tipos de carácter descubiertos en la labor psicoanalítica, Obras Completas*, vol. VII, B.N., Madrid (1997)

Freud, S. (1917) “La teoría de la libido y el narcisismo”, *Lecciones introductorias al psicoanálisis, Obras Completas*, Vol VI, BN, Madrid, (1972)

Freud, S. (1917) Un recuerdo infantil de Goethe en 'Poesía y verdad', *Obras Completas*, vol. VII, B.N., Madrid (1972)

Freud, S. (1917) *La teoría de la libido y el narcisismo, Lecciones introductorias al psicoanálisis, Obras Completas*, Vol. VI, BN, Madrid, (1972)

Freud, (1919) *Lo siniestro, Obras Completas*, vol. VII, B.N., Madrid. (1997).

Freud, S. (1920) *Más allá del principio del placer, Obras Completas*, vol. VII, Biblioteca Nueva, Madrid (1997),

Freud, S. (1923), *El yo y el ello, Obras Completas*, vol. VII, Biblioteca Nueva, Madrid (1997).

Freud, S. (1923-24) Neurosis y psicosis, *Obras Completas*, vol.VII, B.N, Madrid, (1997)

Freud, S. (1924) *La pérdida de realidad en la neurosis y en la psicosis, Obras Completas*, vol. VIII, B.N., Madrid, (1997).

Freud, S. (1925) *Algunas consecuencias de la diferencia sexual, Obras Completas*, Vol. VIII, Biblioteca Nueva, Madrid, (1997)

Freud, S. (1927) *El humor, Obras Completas*, vol. VIII, B.N., Madrid (1997)

Freud, S. (1927) *Dostoiweswsky y el parricidio, Obras Completas*, vol. VIII, B.N., Madrid (1997)

Freud, S. (1927) *El fetichismo, Obras Completas*, Vol. VIII, BN, Madrid, (1997).

Freud, S. (1933) *Nuevas lecciones introductorias al psicoanálisis, Obras Completas*, Vol. VIII, BN, Madrid, (1997)

10.- Bibliografía.

Freud, S. (1939), *Moisés su pueblo y la religión monoteísta*, *Obras Completas*, vol. IX, B.N., Madrid, (1975).

García Gual, C., (1992), *Introducción a la mitología griega*, Alianza Editorial, Madrid (1995).

García Gual, C., (1997), *Diccionario de Mitos*, Editorial Planeta, Barcelona.

Gombrich, E.H., *Historia del arte*. Ed. Debate, S.A., Madrid, (1997).

Gombrich, E.H., *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, (1979)

Gombrich, E.H. (1936) *Imágenes simbólicas. Estudios sobre el arte del Renacimiento*, Alianza Editorial, Madrid (1986)

Gombrich, E.H., *Freud y la psicología del arte. Estilo, forma y estructura a la luz del psicoanálisis*, Barral, Barcelona. (1971)

González Requena, Jesús, *Seminario de Doctorado*, “El Análisis Textual: Teoría y Metodología”, 1998/99, Facultad de Ciencias de la Información. UCM.

González Requena, Jesús, *Seminario de Doctorado* “El Análisis Textual: Teoría y Metodología”, 1999/2000, Facultad de Ciencias de la Información. UCM.

González Requena, J. *Seminario de Doctorado*, “Psicoanálisis y Análisis Textual”, 2000/2001, Facultad de Ciencias de la Información, UCM.

González requena, J., “Psycho y la Psicosis II - Norman”, *Seminario Psicoanálisis y Análisis textual* 2012/2013, Facultad de Ciencias de la información, UCM, ed. Gonzalezrequena.com.

González requena, J., “La construcción de la subjetividad, entre el cuerpo y la cultura. Lecciones sobre la presencia”. *Seminario* impartido en la Maestría en Estudios Culturales. Pontificia Universidad Católica del Perú, 15-19/9/2014, ed. Gonzalezrequena.com

González Requena, J., “Edipo II. Del odio a la promesa”, *Seminario Psicoanálisis y Análisis Textual*, 2015/2016, UCM, de esta edición: gonzalezrequena.com.

10.- Bibliografía.

González Requena J. (1985) “Texto onírico texto artístico”, *Tekné*. Revista de arte. Nº 1. Encuentro, Madrid.

Gonzalez Requena, J. (1986) “Qué se puede hacer con ese objeto llamado texto”, *Utopías*, Vol. I, nº4, Valencia,

González Requena, J. (1992), *S.M. EISENSTEIN Lo que solicita ser escrito*, Ediciones Cátedra (Grupo Anaya S.A.), Madrid

González Requena, J. (1992/93) “Emergencia de lo siniestro” *Trama y Fondo*, nº 2, Madrid, (1997)

González Requena, J. “El texto: Tres registros y una Dimensión”, *Trama y fondo*. Revista de Lectura y Teoría del Texto Nº 2. De la mirada, Madrid (1997).

González Requena, J., (1996) “Texto artístico, espacio simbólico”. Requena. Rev. *Trama y Fondo*, nº 9, 2000.

González Requena, J. (1996) “En el Principio fue el Verbo. Palabra versus Signo” *Trama y Fondo*, nº 5, Madrid, (1998),

González Requena, J. (1996) “En el Principio fue el Verbo. Palabra versus Signo” *Trama y Fondo*, nº 5, Madrid, (1998)

González Requena, J. “Occidente. Lo transparente y lo siniestro”, Rev. *Trama y Fondo*. Lectura y teoría del texto, nº 4, Ediciones de la Mirada, Madrid (1998)

González Requena, J. y Ortiz de Zárate, A. (1999) *Léolo: El valor de las palabras*, *Trama y Fondo*. Revista de Lectura y Teoría del Texto Nº 8, De la Mirada, Madrid.

González Requena, J. (2000) “Del discurso al texto”, Vol. 3. “Del análisis a la lectura: El texto” *El ser de las imágenes*, Memoria de Cátedra 2000. Edición: gonzalezrequena.com, 2013.

González Requena, J. (2002) “El Horror y la Psicosis en la Teoría del Texto”, *Trama y Fondo*, nº 13, Madrid,

González Requena, J. (2002) “La eficacia simbólica”, *Trama y Fondo*, nº 26, Madrid, 2009

González Requena, J (2002), *Los tres Reyes Magos. La eficacia simbólica*, Ediciones Akal, Madrid .

10.- Bibliografía.

- González Requena, J., “Del soberano bien”, Revista *Trama y Fondo*, nº 15, (2003).
- González Requena, J. (2006) *Clásico, Manierista, Postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood*. Ed. Castilla, Valladolid.
- González Requena, J. (2008), *El club de la lucha. Apoteosis del psicópata*. Caja España
- González Requena, J., “Apólogo de la bicicleta o de por qué el arte no tiene gran cosa que ver con la comunicación”, en *La Puerta*, Publicación de Arte y Diseño, Año 3, nº3, Facultad de Bellas Artes, Universidad nacional de La Plata, Buenos Aires, (2008).
- González Requena, J. (2010) “Lo Real”, *Trama y Fondo*, nº29, Madrid
- González Requena, J. (2011), *Escenas fantasmáticas. Un diálogo secreto entre Alfred Hitchcock y Luis Buñuel*, Centro José Guerrero, Granada, ISBN: 978-84-7807-507-2.
- González Requena, J. (2012) “El punto de quiebra del discurso lacaniano”, *Trama y Fondo*, nº 32, Madrid
- González Requena, J. (2015) “En torno a la quemadura. Teoría del Texto versus Teoría de la Comunicación”, Raúl Eguizabal, Ed: Metodologías I, Editorial Fragua, Madrid,
- González Requena, J. (2015), “El punto de ignición”, en *Sociocriticism*, vol. XXX-1 y 2.
- González Requena, J (2014), “Melancolía”, en *Trama y Fondo*, lectura y teoría del texto, nº 36.
- Hinshelwood, R. D. *Clínica kleiniana*, Editorial Promolibro, Valencia, (1999)
- Jakobson, R. (1956), “Dos aspectos del lenguaje y dos tipos de trastornos afásicos”. *Fundamentos del lenguaje*, Editorial Ayuso, Madrid, (1973).
- Jones, E. (1970) *Vida y obra de Sigmund Freud*, Anagrama, Barcelona.
- Klein, M. (1935) *Amor, culpa y reparación, Obras Completas*, Vol. 1, Ed. Paidós, Barcelona (1989)
- Klein, M. (1946) *Envidia y gratitud y otros trabajos, Obras Completas*, vol. 3, Ediciones Paidós, Barcelona, (1975)

- Kofman, S. (1973) *El nacimiento del arte*, Siglo XXI: Madrid.
- Kraepelin, E. (1988) *Introducción a la clínica psiquiátrica*, Nieva, Madrid.
- Kraepelin, E. (1999) *Cien años de psiquiatría: una contribución a la historia de la civilización*, Asociación Española de Neuropsiquiatría, Madrid, 1999.
- Krasovskaya, V. (1974) *Nijinsky*, Trad. 1979. Division of Mac Millan Publishing, New York.
- Kristeva, J. (1978) *Semiótica*, Fundamentos, Madrid.
- Kristeva, J. (1979) *Loca verdad. Verdad y verosimilitud del texto psicótico*, Fundamentos, Madrid.
- Lacan, J. (1954) *El Seminario. Libro 1: Los escritos técnicos de Freud*, Paidós, Barcelona (1998)
- Lacan, J. (1955) *El Seminario. Libro 2: El yo en la teoría de Freud y en la teoría psicoanalítica*, Paidós, Barcelona (2012)
- Lacan, J. (1956) *El Seminario. Libro 3: Las Psicosis*, Paidós, Barcelona, (1984).
- Lacan, J (1957) *El seminario. Libro 4: La relación de objeto*, Paidós, Barcelona, (2012)
- Lacan, J (1960) *El seminario. Libro 7: La ética del psicoanálisis*, Paidós Barcelona, (2013)
- Laplanche, J. (1975) *Hölderlin y el problema del padre*. Corregidor, Buenos Aires.
- Laplanche, J. (1977) *Problemáticas III – La sublimación*. Amorrortu, Buenos Aires.
- Laplanche, J. y Pontalis (1968) *Diccionario de Psicoanálisis*, ed. Labor, Barcelona.
- Levi-Strauss, C. (1958), “La eficacia simbólica”, *Antropología estructural*, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1977.
- Markessinis, Artemis (1995), *Historia de la danza desde sus orígenes*, Editor: Librerías Deportivas Esteban Sanz Martier, S.L., Madrid
- Mircea Eliade (1999), *Mito y realidad*, Editorial Kairós, Barcelona (2017),

10.- Bibliografía.

Néstor Luján (1989) *Diaghilev y sus Ballets rusos*, en revista *Historia y vida*, Impreso en “La vanguardia”, Barcelona.

Nijinska, B., *Bronislava Nijinska: Early Memoirs*, Editores: Irina Nijinska y Jean Rawlison, New York, (1981).

Nijinsky, V., *Diario*, Parsifal, Barcelona (1993).

Nijinsky, V. (1919), *Diario*, Ed. Acantilado, Barcelona, (2003).

Ortíz de Zárate, A. (1996) "La psicología del arte de Vygotsky", *Trama y Fondo*. Revista de Lectura y Teoría del Texto Nº 3. De la Mirada: Madrid

Ortiz de Zárate, A. “Lo imaginario y la psicosis. El trastorno psicótico en un contexto lingüístico”, Revista *Trama y Fondo*, nº 7, Madrid (1999).

Ortiz de Zárate, A. “Freud (1914-1923)/Jakobson (1956)/Levi-Strauss (1958), El hombre de los lobos”, Revista *Trama y Fondo* nº 26, Madrid, 2009.

Novella J. E., y Huertas, R., “El síndrome de Kraepelin-Bleuler- Schneider y la conciencia moderna: una aproximación a la historia de la esquizofrenia”. Artículo publicado en Rev. *Clínica y salud* del COP. Vol. 21, nº 3.

Ostwald, P. (1991) *Vaslav Nijinsky. A leap into madness*, Robson Books, (1999), London.

Pownall, D. (1991) *Nijinsky. Death of a faun*, Oberon books (1997), London.

Pulzsky, R. (1944) *Romola Nijinsky: vida de Nijinsky*, Destino libro, (1983), Barcelona.

Regnault, F. (1995) *El arte según Lacan*, Eolia, Barcelona.

Ricoeur, P. (1975) *Hermenéutica y psicoanálisis*, La Aurora, Buenos Aires.

Rudolf Arnheim (2001) *El poder del centro. Estudio sobre la composición en las artes visuales*, ed. Akal, Madrid,

Salazar, A. (1986) *La danza y el ballet*, Fondo de Cultura Económica, México.

Saussure, F., *Curso de lingüística general*, Akal, Madrid 1980.

10.- Bibliografía.

Schneider, Daniel E. (1974) *El psicoanálisis y el artista*, Fondo de Cultura Económica, México.

Segal, H. *Introducción a la obra de Melanie Klein*, Ediciones Paidós, Barcelona, (1981)

Spitz, René (1965) *El primer año de la vida del niño*, FCE, Madrid, 1984

Trías, E. (1982) *Lo bello y lo siniestro*, Seix Barral, Barcelona.

Valéry, P. (1924) *L'ame et la danse*, Gallimard, Paris.

Vallejo Nájera, J.A. (1991) *Locos egregios*, Planeta, Barcelona.

Winnicott, D.W. *Realidad y juego*, Ed. Gedisa, Barcelona (1976).